DER GRAF VON ESSEX
IM DEUTSCHEN DRAMA

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN

BIBLIOTHEEK RIJKS UNIV. LEIDEN

VORGELEGT

VON

WALTHER BAERWOLFF
AUS STUTTGART

DRUCK VON CARL & AUGUST ULSHÖFER IN STUTTGART

1919

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen

Referent: Prof. Dr. H. von Fischer
7. August 1919

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung 5

I. Kapitel. Die Elemente der Geschichte des Grafen nach ihren historischen und legendarischen Bestandteilen 7

1. Das Verhältnis des Grafen zu Elisabeth 7

2. Der Ring 10

3. Rutland 14

4. Die Ohrfeige 16

II. Kapitel. Englische und französische Essexdramen 17

III. Kapitel. Deutsche Bearbeitungen 36

Schluss. Überblick über die Geschichte des Essexstoffs in Deutschland . . 77

Literaturverzeichnis 80

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553613_0137

Einleitung.

Wenn das Geschick des Grafen Essex so häufig dramatisch behandelt worden ist, so liegt dies daran, dass seine Geschichte wie geschaffen ist, der Stoff eines guten Trauerspiels zu sein.

Seine Gestalt eignete sich zu der eines Helden durch den strahlenden Glanz, mit dem er schon seinen Zeitgenossen aus der Schar der Hofleute hervorstach; „er war bekannt durch seine Kriegsmannheit, neben welcher er eines angesehenen Geschlechts und hohen Mutes war, mit Freigebigkeit und freundlichen Worten die Leute an sich brachte und er war auch in vielen Feldzügen hochberühmt geworden, also dass er im gemeinen Sprichwort überall der englische Achilles hiess“ [1]). Überdies stellte ihn die königliche Gunst in die nächste Nähe des Thrones, und wurde nicht müde, ihn mit Ehren zu überhäufen: Im 21. Jahre erhielt er das Amt eines master of the Horse, kurz darauf das eines Lord Generall of the Horse, um weiterhin zu einem Generall of the English Forces in Frankreich ernannt zu werden. Mit 24 Jahren stieg er zur Würde eines Privy Counsellor of Estate auf, wurde Lord Generall of the Queen's Forces und endlich Earl Marshall und Vicegerent von Irland [2]). Daneben trug er zahlreiche Würden, besass Ämter, Vorrechte und Vergünstigungen, lauter Zeichen einer höchsten Huld, die ihn so erhob, freilich nur um sich plötzlich von ihm abzuwenden. Dieselbe Hand, die ihn auszeichnete, schrieb ihm sein Todesurteil, und sein Leben, das erfüllt war von Glanz und Grösse, endete auf dem Schafott. Je unbegreiflicher dieser Wechsel sein musste, desto tiefer prägte sich jedem Gemüt sein Bild ein, das ausserordentlich war im Glück wie im Unglück.

---

[1]) Thuanus, Jak. Aug., Historische Beschreibung derer namhaftigsten geistl. und weltl. Geschichten. Frankfurt 1622. Zweiter Teil, 125. Buch, S. 1571.

[2]) John Stowe, the annals or generall chronicle of England, London 1615, pag. 807.

Es ist nicht verwunderlich, dass alle Grossen jener Zeit in irgendwelcher Beziehung zu ihm standen; man begegnet ihm in zahlreichen Werken der Elisabethanischen Dichter[1]) und das Interesse, das man einem so unvergleichlichen Mann entgegenbrachte, blieb durch drei Jahrhunderte hindurch wach.

In Geschichte und Dichtung ist seine Figur unzertrennlich von der Elisabeth's: sie führte ihn den Weg zu jener Höhe, die sein Verhängnis wurde; ihre Gnade war es, die ihn erhob, und was ihn vernichtete, war ihr Zorn. In ihren Beziehungen zeigen beide eine seltsame Doppelseitigkeit des Charakters: der Graf ein galanter Höfling bis zur Unterwürfigkeit, aber auch eine Mannesnatur bis zum ungebändigten Trotz; die Königin eine nachsichtige Gönnerin, daneben aber unnahbare Fürstin. Und im Wandel der Ereignisse kehrte sich bei beiden die härtere Seite ihres Wesens heraus, an der schliesslich beide zugrunde gingen: der Graf äusserlich durch seinen masslosen Stolz, denn dies allein entschied endlich Elisabeth, das lang zurückgehaltene Todesurteil zu unterzeichnen[2]), die Königin innerlich, denn die Reue über diese unerbittliche Strenge verdüsterte ihre letzten Jahre.[3]) Es ist verständlich, dass die Dichter einen dankbaren Vorwurf in solchen Gestalten finden mussten, die nach langen Jahren der Freundschaft, über denen der Zauber einer seltsamen Zärtlichkeit lag, durch den ungünstigen Gang der Verhältnisse mit der ganzen Leidenschaft ihrer Naturen aufeinanderprallten und sich so zerstörten. Die Katastrophe spielt sich ab in den Jahren 1600 und 1601; sie wirkt umso erschütternder durch den schroffen Gegensatz, den sie zu einer Vergangenheit bildet, die voll war von Gunstbezeugungen, mit denen Elisabeth den Grafen überhäufte, und von Galanterien, mit denen Essex seine Königin umgab; sie wirkt umso tragischer, als der vernichtende Schlag von beiden hätte vermieden werden können und dennoch

---

[1]) s. R. Schiedermair, Graf v. Essex in der Literatur; wissenschaftl. Beigabe z. Jahresberichte der K. Kreis-Oberrealschule Kaiserslautern, Heft I, Abschnitt 1 u. 2.

[2]) Baker, Richard, a chronicle of the Kings of England. London 1730, pag. 392 und Cambden, pag. 308.

[3]) Bohun, de la société Royale, le caractère de la Reine Elisabet et de ses principaux ministres d'Etat, traduit de l'Anglais, pag. 420 und auch State-Papers, domestic James I. (1603—1610), pag. 2: Account by Dudl. Carleton of the death of Elisabeth as caused by melancholy on the death of the Earl of Essex (French).

von beiden in starrer Verblendung heraufbeschworen wurde, denn der Graf war zu stolz, als dass er um Gnade gebeten hätte, und die Königin zu trotzig, um eine solche zu gewähren, ehe sie darum angefleht wurde.

Auf dieser Grundlage bauen sich alle Dichtungen auf, die sich mit dem Essexstoff befassen, und neben der Belebung der beiden Hauptgestalten war es die Aufgabe des Dichters, den Konflikt zu vertiefen und zu unterstreichen. Jenes erreichte er, indem er ihre Beziehungen einem Liebesverhältnis gleichstellte, dieses durch Einführung von Nebenpersonen, die teils durch bewusste Intrigue den Knoten schürzen halfen, wie die Nottingham und des Grafen Feinde, teils ohne es zu wollen, wie die Rutland. Diese Figuren fanden sich den Grundzügen bezw. den Namen nach schon in der Geschichte vorgezeichnet; aber sie erlebten eine romanhafte Veränderung, deren Ergebnis eine halb historische, halb sagenhafte Erzählung war. Anekdoten wurden darein verwoben, die eine wesentliche Bedeutung erhielten, und dieses, zunächst aus der Volksphantasie entsprungene Erzeugnis erlebte im Lauf seiner dramatischen Bearbeitungen die mannigfaltigsten Variationen, deren Ursache vor allem in ästhetischen und dramaturgischen Gesichtspunkten zu suchen sein wird.

1. Kapitel.

Die Elemente der Geschichte des Grafen nach ihren historischen und legendarischen Bestandteilen.

1. Das Verhältnis des Grafen zu Elisabeth.

Es ist erklärlich, dass das englische Volk des Mannes nicht vergessen konnte, dessen Andenken es mit so viel Stolz und Mitleid erfüllte; die Gemüter beschäftigten sich mit ihm und besonders auch mit seinem Verhältnis zur Königin; denn dieses war gewiss seltsam genug, um schon zu seiner Zeit das Augenmerk Vieler auf sich zu lenken, aber erst den folgenden Geschlechtern scheint es ein Bedürfnis gewesen zu sein, für die aussergewöhnliche Erscheinung auch eine aussergewöhnliche Erklärung zu finden. Als endlicher Niederschlag dieser Weiterdichtung, mit der man

die Geschichte des Grafen umspann, entstand ca. 1650 „the history of the most renowned Queen Elisabeth and her great Favourite the Earl of Essex“ [1]), ein Volksbuch, in dem ein Liebesverhältnis zwischen beiden angenommen wird.

Gegen eine solche Möglichkeit wendet sich Voltaire bei der Besprechung des Corneille'schen Essex mit dem Hinweis auf den grossen Altersunterschied. Aus seiner dichterischen Licenz Corneille den Vorwurf der Geschichtsfälschung zu machen, war ein Missgriff, dessen Unzulänglichkeit bereits Lessing dargelegt hat.[2]) Indessen führt auch Cambden einige Worte des Grafen an, die er in der Aufwallung gegen die Königin ausgerufen haben soll, nämlich „that she was grown an old woman and was as crooked within as without“ [3]), woraus hervorgeht, dass man sich über das Alter der Königin keineswegs täuschte, wenn auch ihre Umgebung fein genug gewesen sein mag, sie die Zahl ihrer Jahre durch Schmeicheleien vergessen zu lassen. Cambden hätte aber dem Grafen kaum eine solche Äusserung in den Mund legen können, selbst im Zorne nicht, wenn er wirklich ausser einem galanten Höfling auch noch der Liebhaber der Königin gewesen wäre. Davon aber wissen die Zeitgenossen nichts, jedenfalls reden sie nichts darüber. Vielmehr schildern sie die Beziehungen stets als die eines bevorzugten Höflings zu einer wohlwollenden Herrscherin. Diese Bevorzugung selbst zu begründen, lassen sich Ursachen finden, die natürlicher und naheliegender sind, als jene etwas zweifelhafte Liebesneigung.[4]) „He was“, spricht Cambden, introduced by his father — in — law Leicester [5]) . . . . and the Queen had a particuliar value for him, because he was a brave soldier and cut out for a camp“. Naunton, der Sekretär des Grafen, sagt überdies: Il me semble que la Reine le favorisa plûtot a cause de son extraction que pour toute autre considération; le

[1]) s. die obengenannte Abhandlung R. Schiedermairs, I. Heft, 3. Abschn., pag. 30 ff., eine zweite Ausgabe des Volksbuchs erschien 1680 in London (vgl. Gerard Langbaine the lives and caracters of English dramatick Poets (London 1688).

[2]) Hamburgische Dramaturgie, 23. Stück.

[3]) Cambden, William, the life and reign of Queen Elisabeth (pag. 718).

[4]) vgl. M. Philippson, Westeuropa im Zeitalter Philipps II., Elisabeths und Heinrichs IV. 2. Abteil. XI, pag. 395.

[5]) Cambden, life and reign etç. pag. 718, vgl. auch Bohun, pag. 92.

penchant de cette princesse ayant toujours été à considérer l'ancienne Noblesse.[1])

Ranke[2]) hingegen scheint eine zärtliche Neigung von beiden Seiten für möglich gehalten zu haben, denn er sagt von Essex: — „Mit der Königin trat er in jenes seltsame Verhältnis, in welchem Gnade von der einen und Huldigung von der anderen Seite die Farben gegenseitiger Neigung und selbst Leidenschaft annahmen". Er tut dies im Hinblick auf ein szenisches Fest, welches vom Grafen zur Feier des Thronbesteigungstags der Königin verfasst wurde[3]) und von dem er vermutet, dass Essex dabei seine eigenen Empfindungen der Herrscherin gegenüber habe zum Ausdruck bringen wollen. Allein diese Dichtung lässt sich recht wohl als ein Produkt der blossen Galanterie auffassen, wie sie am Hof der „jungfräulichen" Königin Mode war. Essex steht mit solchen Aufmerksamkeiten keineswegs allein[4]), und wenn man schon in seinem Festspiel einen Ton wahrnehmen will, der sich über die gewöhnliche Konvention erhebt, so braucht sich darin noch keine Liebe zu dokumentieren; sondern, da der Graf zu den bevorzugtesten Günstlingen gehörte, lag es nahe, dass er der Herrin auch besondere Huldigungen entgegenbrachte. Und man wird, dem Charakterbild entsprechend, das Essex in den Schriften seiner Zeitgenossen hinterlassen hat, nicht falsch vermuten, wenn man seine gesteigerte Courtoisie als ein kluges Mittel auffasst, mit dem er sich immer fester und ausschliesslicher in der Gunst seiner Fürstin festzusetzen dachte, indem er auf ihre schwächste Seite einwirkte, nämlich auf ihre Eitelkeit.

Wahrscheinlicher ist eine Neigung der bejahrten Königin zu dem schönen und tapferen Grafen. Lessing[5]) bedurfte keiner

---

[1]) Naunton, le veritable caractère d'Elisabeth et de ses favoris (trad. par Jean le Pelletier), pag. 134 und De Larrey, pag. 508. Für die Möglichkeit verwandtschaftlicher Bande, wie sie die Baconforschung annimmt, habe ich keinerlei Anhaltspunkte finden können; vielmehr wird Rob. Essex immer mit zweifelloser Deutlichkeit als Sohn des Walter d'Evereux und der Laetitia Knolles genannt.

[2]) Leop. v. Ranke, Engl. Gesch. im 16. u. 17. Jahrh. I, 454.

[3]) Dieses Spiel wurde am 17. Nov. 1595 in Tilt Yard abgehalten; vgl. Walter Bourchier Devereux, Lives and Letters of the Devereux Earls of Essex, London 1853, Vol. I, pag. 316.

[4]) s. Lowndes, Bibliographer's Manuel, Vol. II, pag. 728.

[5]) Hamb. Dramaturgie, 23. Stück.

grossen Mühe, um diese Möglichkeit im Gegensatz zu Voltaire darzulegen; es ist bezeichnend, dass er sich mit dieser einseitigen Beleuchtung begnügt, denn sie allein ist im Hinblick auf die dramatische Bearbeitung von Belang. Für den angeklagten Essex ist Elisabeth nur noch die Majestät, die er beleidigt hat, und Gnade erbittet er nicht von einer geliebten Frau, sondern von seiner Königin. Ob er die Fürstin liebt oder nicht, ist weder für seine Lage von Bedeutung, denn sie ist durch politische Faktoren bedingt, noch für die Elisabeths, denn sie erwartet von ihm kein Zeichen der Liebe, sondern der Demütigung. Den Dichter interessiert nur der Seelenkampf der Königin, die als Frau den Grafen liebt, und ihn als Herrscherin strafen mus. Historische Belege für eine mehr als gnädige Neigung lassen sich indessen nicht finden und wenn auch die Möglichkeit einer Liebe psychologisch verstanden werden kann, so genügt dies nicht, um sie zur Tatsache zu erheben. Vielmehr wird man ein Liebesverhältnis zwischen Elisabeth und Essex dem Gebiet der literarischen Weiterbildung ihrer Geschichte zuweisen dürfen.

2. Der Ring.

In der Hamburgischen Dramaturgie[1]) wird behauptet, dass dieser Ring eine Erfindung des Calprenède sei. Zwar widerspricht dem eine Bemerkung des Dichters in der Vorrede zu seinem Essex: „Si vous trouvez quelquechose dans cette tragédie que vous n' ayez point lu dans les Historiens Anglais, croyez que je ne l'ai point inventé et que je n'ai rien écrit que sur de bonnes memoires que j'en avais reçues de personnes de condition et qui ont peut-être part a l'Historie", — in der Tat aber ist Calprenède der erste, der von dieser Geschichte mit dem Ring weiss. Vor ihm findet sich nichts darüber, mit Ausnahme von zwei problematischen Stellen. Die eine in Webster's Drama „The devils law case, in welcher Dyce und J. P. Collier eine Anspielung auf den Ring sehen wollen[2]); die andere findet sich in „All 's well that ends well" im 5. Aufzug 3. Szene:

— — — wenn sie der Hilfe je bedürfe,
dies sein ein Pfand, dass ich ihr helfen wolle.

---

[1]) Hamb. Dramaturgie, 23. Stück, ebenso Th. Corneille in der Vorrede zu seinem Essex.

[2]) s. R. Schiedermair, Der Graf von Essex in der Literatur, Band I, pag. 33.

K. Elze[1]) glaubt daraus entnehmen zu können, dass Shakespeare die Geschichte von dem Ring gekannt haben müsse, den ihm Elisabeth nach der Expedition von Calais (1596) als Zeichen ihrer Gunst schenkte[2]). Es ist naheliegend, mit R. Schiedermair anzunehmen, dass die Ringgeschichte schon frühe in England entstand als ein Erzeugnis der Volksphantasie, nicht nur mit Rücksicht auf die obengenannten Stellen, die ins Jahr 1623, bezw. zwischen 1597 und 1606 zu setzen sind, sondern auch, weil die Beschäftigung mit dem Schicksal des Grafen hier eine ungleich intensivere gewesen sein wird als anderswo, und weil uns überhaupt auch sonst genug sagenhafte Ausschmückungen seiner Geschichte begegnen und keine Ursache anzusehen ist, weshalb die Ringperiode die Erfindung eines französischen Dichters sein soll, nur, weil er sie zum erstenmal ausführlich berichtet.

Was die historische Richtigkeit der Geschichte betrifft, so gibt Birch[3]) eine lange Reihe von Bürgen an: „the story is confirmed by M. Francis Osborn, by Aubery de Maurier, from the authority of Sir Dudley Carleton, ambassador in Holland, who related it to prince Maurice, from whom Mons. de Maurier's father had it, while he resided as ambassador there from the Court of France .... a story, which wás frequenty told by his great-grand-doughter, the late Lady Elisabeth Spelman, whose father, John, Earl of Middleton, married Martha dougther of Henry, Earl of Monmouth, eldest son of Carl Robert, author of the memoirs". Aber anstatt die Tradition durch so viele Namen zu sanktionieren, trägt es vielmehr dazu bei, die Unwahrscheinlichkeit zu vergrössern. Am verdächtigsten aber wird die Geschichte durch zwei differierende Überlieferungen, die eine durch Aubry de Maurier, die andere durch die Lady Spelman, worauf Ranke hingewiesen hat, um die geschichtliche Glaubwürdigkeit zu bestreiten[4]). Ganz abweichend sind die beiden Berichterstatter Osborne und Maurier in einem weiteren wesentlichen Punkte. Osborne, der 1658 seine Memoirs schrieb, lässt die Gräfin Notting-

---

[1]) Jahrbücher der deutschen Shakespearegesellschaft. VII. Jahrgang, pag. 235.

[2]) Ad. Will. Ward, a history of Englisch Literature, Band II, pag. 118, verwirft diese Vermutung, indem er die Ringepisode als apokryph erklärt.

[3]) Birch, Thomas, memoirs of the reign of Queen Elisabeth (1754), pag. 23.

[4]) Lepold v. Ranke, Englische Geschichte, vorn. im 16. und 17. Jahrhundert; 1859. Band I. 468. (Fussnote).

ham krank werden und Elisabeth an deren Bett kommen; Maurier, der 30 Jahre später schreibt, gerade umgekehrt[1]). Ein wirklicher Vorfall hätte kaum in so abweichender Weise berichtet werden können, und ausserdem schweigen alle andern, sonst sehr ausführlichen Geschichtsschreiber von diesem Ring. Die Melancholie der letzten Jahre Elisabeths und ihren Tod bringt indessen schon Cambden[2]) mit dem Grafen zusammen, und da dies mit dem Ring später ebenfalls getan wird, so kann man nicht einsehen, warum er früher hätte unerwähnt bleiben sollen, zumal er den Umschwung zwischen Strenge und Reue der Königin klarer beleuchtet hätte.

Ihre ästhetische Bedeutung hat die Ringperiode durch eben diesen Umstand. Lessing[3]) behauptet zwar, man gehe zu weit, wenn man sie für „poetisch" erkläre, und allerdings wird durch sie im kritischen Augenblick ein Essex dargestellt, der sich ganz anders verhält als der historische. Die Geschichte kennt nur einen Grafen, der stolz war bis zum Ende und eben um dieser Leidenschaft willen sein Leben verspielte[4]). In der Legende aber bricht sich sein Trotz,

[1]) Vergleiche die Wortlaute, Francis Osborne, memoirs of the Queen Elisabeth and King James I. London 1858; pag. 49: But the lady Nottingham coming to her death-bed and finding, by the daily sorrow, the Queen expressed for the loss of Essex, herself a prinzipal agent of his destruction, could not be at rest till she had discovered all. Dagegen Aubery de Maurier, memoirs pour serwir a l'histoire d'Hollande Paris 1688, pag. 260: Quelque temps apres, cette amirale (Howard, Nottingham) étant tombé malade et abandonnée des médecins, envoya dire a la reine qu'elle avait une chose de grande importance à lui dire devant de mourir. La reine étant au chevet de son lit, ayant fait retirer tout le monde, l'Amirale lui rendit hors de temps cette bague du comte d'Essex, s'excusant de ne lui avoir donné plutôt, sur ce que son mari l'en avait empêchée. La reine se retira aussitot frappée de douleur mortelle, fut quinze jours a soupirer, sans presque prendre de nourriture se couchant tout habillée et se relevant cent fois la nuit. Enfin celle mourut de faim et de douleur. Eigentümlicherweise stimmt die letztere Lesart eher zu den historischen Data, denn Catherine, Gemahlin des Admiral Howard starb vor der Königin, nämlich im Februar 1603 (s. Cal. of State Papers Dom. 9. März 1603), Elisabeth am 20. März 1603; und es scheint, als ob die Unwahrscheinlichkeit des Osborne'schen Wortlauts durch Aubery de Maurier mit den Tatsachen der Geschichte in besseren Einklang gebracht worden seien.

[2]) Cambden Annals und State-Papers, domestic James I. 1603—1610, pag. 2. 4. April 1603 Account by Dudley Carleton of the death of Elisabeth as caused by melancholy an the death of the Earl of Essex.

[3]) Hamburgische Dramaturgie 22. Stück.

[4]) Baker, Richard, a chronicle of the kings of England, London 1730, pag. 392.

und er legt sein Schicksal mit dem Ring in die Hand seiner Königin als stumme Gnadenbitte. Diesen plötzlichen Wechsel zu motivieren, war für den Dichter eine ebenso anziehende als schwierige Aufgabe, denn er zerstört in gewissem Grade das Einheitliche im Charakter des Essex, was sich nur durch mehr oder weniger spitzfindige Reflexionen rechtfertigen lässt, wenn man nicht eben die Todesangst als Ursache annehmen will [1]). Dass der Ring gar nicht zu Elisabeth gelangt, ist das Werk der Intrigue. Ihr Wirken ist ein Äusserliches insofern, als es vom blossen Neid seiner Rivalen und von der Rachgier der verschmähten Nottingham ausgeht. Einige Bearbeiter haben deshalb die Situation dahin verändert, dass die Zwischenträgerin des Ringes vom Grafen wirklich geliebt, aber nachmals vergessen wurde, und Essex so zwar nicht durch die politische Schuld stirbt, um deren willen er gefangen sitzt, wohl aber durch eine innere und menschliche. So fällt zwar ein Schatten auf die Gestalt diesen edlen Ritters, aber der Dichter hatte die Wahl, ob er durch die mechanische Einwirkung einer äusserlichen Eifersucht seinen Helden untergehen lassen wollte im Strahlenglanz der vollen Unschuld, oder ob er die Lichtgestalt des Grafen zu trüben wagte, um dafür die Motive seines Verderbens tiefer zu verketten. Tragischer und deshalb ästhetischer erscheint uns die letztere Variante, denn sie ist menschlicher und macht die Katastrophe zu einer zwingenderen. Die grösste Wirkung hat der Ring zweifellos, wenn er der Königin nach dem Tode ihres Günstlings übergeben wird, denn da wirkt er ganz als Symbol der vergangenen Freundschaft und des Vertrauens in die königliche Gnade, und verstärkt die niederschmetternde Einsicht, ein geliebtes Leben voreilig zerstört zu haben.

Es erübrigt noch, zu sagen, dass der Grund, weshalb die Lady Nottingham ihre Sendung nicht erfüllt, keineswegs Eifersucht oder Rachgier war; vielmehr stimmen alle Berichte darin überein, dass sie von ihrem Gemahl (bei Maurier) bezw. von einem andern Feind des Grafen, dem Lord Cecil (bei Osborne) [2]) daran verhindert

[1]) Selbst nach dem Erscheinen des Prinzen von Homburg (1821) ist dieses Motiv nirgends in einer der dramatischen Behandlungen herangezogen worden, da von Anfang an das Typische der Essexgestalt in seinem unbeugsamen Stolze lag.

[2]) Osborne, Francis, memoires on Queen Elisabeth, London 1701, 10. Auflage, pag. 354.

wurde. Die Variation, dass sie den Grafen erfolglos geliebt habe, ist ein Erzeugnis der literarischen Verarbeitung, aber sie bleibt als solche sehr fest, denn von dem englischen Volksbuch an schieben ihr alle Bearbeiter dieses Motiv zu ihrem Verrat unter.

3. Rutland.

Die Gestalt der dem Grafen heimlich angetrauten Gemahlin taucht zum erstenmal in der „History of the most renowned Queen etc." auf. Dass sich Essex nur heimlich eine Frau antrauen lassen konnte, ist klar, wenn man voraussetzt, dass die Königin ihn geliebt habe. Da wir das letztere in Zweifel gezogen haben, so scheint uns auch in der geheimen Heirat ein sagenhaftes Element unverkennbar zu sein; Essex war, so geben alle Geschichtsschreiber[1]) übereinstimmend an, verheiratet mit der Gräfin Frances, der Tochter des Sir Francis Walsingham und Witwe des Sir Philip Sidney. Die Königin scheint in der Tat mit dieser Ehe nicht zufrieden gewesen zu sein, aber aus anderen Gründen, als etwa Eifersucht, denn, so schreibt Camden[2]) von der Heirat des Grafen: „a match, that the Queen did not approve as being without her consent, and, as she thougt, beneath the dignity of the Essex family." Diese Tatsache allein, dass die Ehe ohne offizielle Einwilligung der Königin geschlossen wurde, scheint uns, selbst in Anbetracht des Elisabethanischen Hofzeremoniells, noch kein Beweis zu sein, dass sie deshalb eine heimliche gewesen sein müsse.

Das Vorbild aber, nach dem dieser Umstand in die Geschichte des Grafen hineinverwoben wurde, kann nichts anderes sein als die Ehe des Grafen Leicester mit der Witwe des verstorbenen Grafen Walter d' Evereux, des Vaters des Grafen Essex, von welcher berichtet wird[3]:) Leicestrius Douglasiam Shefeldiam (amasiam aut uxorem non dixero) pecunia et ingentibus promissis amovit, et amorem in Laetitiam Essexiae viduam apertius prae se tulerit, cui postea iteratis nuptiis se conjunxit. Quamvis enim secreto illam in uxorem duxisse praehiberetur Franciscus tamen Knolles, Laetitiae pater, credere noluit veritus ne filiae illuderet, nisi ipse praesens cum paucis testibus et notario publico matrimonii foedus conjugi

[1]) s. Cambden life and reign etc. pag. 718.
[2]) Ebenda.
[3]) Cambden, annales etc., pap. 347 ff.

videret[1]). Die Angabe, dass die Ehe des Robert Essex ebenfalls eine heimliche gewesen sein soll, taucht überdies, abgesehen von den literarischen Behandlungen seiner Geschichte, erst sehr spät auf[2]), und es ist nicht unmöglich, dass sie bereits von der Essexlegende beeinflusst worden ist, zumal Camden nichts davon weiss, der doch andererseits über die Verheiratung Leicester's klare Auskunft gibt und kaum irgend ein Hindernis gehabt haben kann, die Heimlichkeit der Essexehe zu verschweigen, wenn er überhaupt schon davon redet. Der Name Rutland ist, wie wir gesehen haben, in Bezug auf die Gemahlin des Grafen unhistorisch. Wohl finden sich Berichte über andere seiner Liebschaften[3]), aber dieser Name wird niemals genannt. Andere Beziehungen zu Mitgliedern dieser Familie haben indessen bestanden[4]).

Wenn man mit R. Schiedermair[5]) annimmt, dass das Volk sich jenes Unbegreifliche zu erklären versuchte, warum Elisabeth den-

---

[1]) Vgl. auch Bohun, le caractère de la reine Elis. etc. (La Haye 1694), pag. 100. „Le grand seigneur vit que sa faveur commençait a decliner auprès de la Reine, pour avoir épousé en secret la Comtesse d'Essex sa première femme étant encore en vie." Es mag an dieser Stelle auch darauf hingewiesen sein, dass eine poetische Verarbeitung dieser Ereignisse in Walter Scotts Roman „Kenilworth" vorliegt. Hier ist das Hauptgewicht auf Leicester und seine heimlich angetraute Gemahlin, Amy Robsart, gelegt. Die Lady wünscht eine öffentliche Anerkennung ihrer Stellung, teils aus natürlich weiblichem Trieb, teils gedrängt durch die unerträgliche und schmachvolle Situation, in welche sie die Verheimlichung der Ehe verstrickt; der Graf hingegen verlangt eine fernere Verbergung, denn seine Beziehungen zur Königin sind zu weit gediehen, als dass sie die Veröffentlichung einer solchen Tatsache ertragen könnten, ohne dass damit seine ganze Stellung aufs Spiel gesetzt wäre. Der Gegensatz dieser Willensrichtungen verlangt zu seinem Ausgleich die Aufhebung der einen oder andern Energie und es ist die Lady, welche endlich dem stärkeren Willen Leicesters weichen muss. Die Königin dagegen bewirkt wohl diesen Konflikt, aber sie greift nicht entscheidend ein.

[2]) Walter Bourchier Devereux, Lives and Lettres of the Earls of Essex, Vol. I, pap. 210.

[3]) Cambden annalcs, pag. 624 führt eine Maitresse des Grafen an namens Elisabeth Southwell, von der er einen Sohn hatte (vgl. auch W. Bouchier Devereux, lifes and lettres of the Earls of Essex, Vol. I, pag. 475.

[4]) s. Thuanus, J. A., Historische Beschreibung etc. II. Teil, pag. 1573: Mit dem Graffen von Essexe ward der Graff von Rutland, sein Tochtermann, gefangen genommen, s. auch Dictionary of Nat. Biography.

[5]) G. v. Essex i. d. Literatur, Heft I, pag. 30.

selben Mann, den sie mit ihrer Gunst seit frühester Jugend überhäufte, auf das Schaffot steigen liess, so scheint uns damit die Entstehung der Rutlandschen Gestalt näher gerückt zu sein: Von Cambden an bezeichnen die Geschichtsschreiber als Grund des Verhaltens der Königin ihre Erbitterung darüber, dass Essex es verschmähte, sie um Gnade zu bitten.[1]) Dieser Grund mag als kein stichhaltiger angesehen worden sein, eine andere Schuld mochte die Allgemeinheit nicht kennen, sei es, weil sie ihren Liebling ohne weiteres für unschuldig hielt,[2]) sei es, dass man den Prozess des Grafen und seine Anklagepunkte nicht genau genug kannte, kurz, man liess es Eifersucht sein, was die Königin bewog, das Todesurteil zu unterzeichnen.[3]) Die Erweckung dieser Leidenschaft ist der einzige Punkt, in dem Rutland bestimmend in die Vorgänge eingreift, wobei aber die Wirkung gerade das Gegenteil von dem ist, was sie beabsichtigt, und darauf beruht die Tragik dieser Gestalt. Im übrigen ist ihre Bedeutung eine rein lyrische, indem die Gefühle dieser Frau eine steigende Skala durchlaufen, von der hingebenden Zärtlichkeit zu dem geliebten Mann bis zur Herzensangst um den gefährdeten Gatten, die sie zu einem einmaligem Handeln treibt, und bis zur Verzweiflung über seinen Untergang.

4. Die Ohrfeige.

Die Richtigkeit dieser Anekdote lässt sich kaum bezweifeln, denn sie taucht schon sehr frühe auf und wird sehr gleichmässig berichtet. Nur in der Angabe des Zeitpunkts bestehen Schwankungen; so setzt sie Cambden[4]) ins Jahr 1598, Baker[5]) hingegen 1595. Man scheint sich aber über diesen zweifelhaften Punkt dahin geeinigt zu haben, dass der Vorfall im Juni oder Juli des Jahres 1598 stattgefunden habe.[6])

Cambden[7]) berichtet: the Queen looked upon William Knolles,

---

[1]) Baker, Richard, a chronicle etc., pag. 392.

[2]) Devereux, W. Bouchier, Lifes and Lettres of the Earls of Essex, Vol. II, pag. 185.

[3]) Spedding, J., Letter and Life of Francis Bacon, Vol. IX, pag. 156.

[4]) Cambden, William, life and reign etc., pag. 717.

[5]) Baker, Richard, a chronicle of the Kings of England from the time of Engl. Government to the death of King James the first London 1730, pag. 390.

[6]) Spedding, J., Works of Francis Bacon, Vol. IX, pag. 103.

[7]) Cambden, life and reign, pag. 717.

uncle of Essex, as the most propre person to superintend the affairs in Ireland and Essex contending on the other side that Sir Carew would much better become the post he quite forgot himself and turned his back in a kind of contempt. The Queen was not able to bear his insolence and so bestowed on him a box on the ear and bad him „go and be hang'd". He immediately dapt his hand on the sword and the Lord Admiral Cecil stepping in between, he swore a great oath, that he neither could nor would put up an affront nor would have took it at the hands of Henry VIII himself and in a great passion he immediately withdraw from Court".

Mit Beibehaltung dieser letzten Worte des Grafen ist die Episode zum erstenmale bei J. Banks[1]) verwendet, allerdings in einem Zusammenhang[2]), welcher der Überlieferung widerspricht und eine Änderung des Dichters ist. Das Ereignis selbst hatte in der Geschichte der Beziehungen Elisabeths zu Essex nicht eine nur episodische Bedeutung, vielmehr geht aus einem längeren Brief des Grafen an den Lordstatthalter Egerton[3]) hervor, wie tief ihn dieser Schlag getroffen und dass die Freundschaft mit der Königin damit einen unheilbaren Riss bekommen hatte. Banks entfernte sich also nicht sehr von der Geschichte, wenn er diese Ohrfeige eine so wesentliche Rolle im Aufbau seines Dramas spielen lässt, wie wir später sehen werden.

II. Kapitel.

Englische und französische Essexdramen[4]).

Im Jahr 1605 wurde eine Tragödie „Philotas" gedruckt, deren Verfasser Samuel Daniel, poeta laureatus Jakobs I. war[5]). Beendet und erstmals aufgeführt kann das Stück nicht vor dem Jahr 1600

[1]) R. Schiedermair scheint ein Irrtum untergelaufen zu sein, wenn er sagt, dass Banks diese Geschichte aus Cambden oder Birch genommen haben könne; das letztere ist unmöglich, denn das Banks'sche Drama erschien 1682, Birch (Thomas) schrieb seine Memoirs erst 1754.

[2]) Über den dramaturgischen Wert dieser Veränderung vgl. Ham. Dram., 58. Stück.

[3]) s. Walther Bourchier Devereux, Lives and Letters of the Earls of Essex, Vol. I, pag. 499.

[4]) Vorarbeiten hiezu sind:

1. Lessings Hamb. Dram. Stück 22—26, 54—59, 60—69.
2. Eine kurze Übersicht über Essexdramen von dem Schlesisch. Literar-

sein, denn wir erfahren aus einer „Apology", welche der Dichter dem zweiten Druck seines Trauerspiels 1607 [6]) vorausschickte, dass sein Werk den Verdacht erregt hatte, als verstecke sich dahinter die Geschichte von der Verschwörung des Grafen Essex. In den State-papers domestic James I, 1603—1610 pag. 182 findet sich überdies ein Brief verzeichnet, der Bezug auf diese Angelegenheit hat: Sam. Daniell to the Earl of Devonshire: Is sorry for having offended him by pleading before the Council when called in question for the tragedy of Philotas, that he had read part of it to the Earl; had no other friend in power to help him; knows he shall live inter „historical tempories" and will vindicate his innocence. Die Frage, ob Daniel in der Tat die Geschichte des Grafen Essex bei der Abfassung seines Trauerspiels im Auge gehabt hat, muss von einem vorurteilsfreien Leser verneint werden [7]). Lessing [8]) scheint auch nicht daran geglaubt zu haben, wenigstens kann man dies aus dem Ton entnehmen, mit dem er diesen Fall behandelt. Daniel selbst hat sich eingehend gegen diesen Vorwurf verteidigt in der schon erwähnten Apology von 1607, worin er darlegt, dass sein Philotas mit dem Grafen Essex nicht das Geringste zu tun hat. In einer Epistel an den Prinzen Heinrich, die mit der ersten Ausgabe seines Trauerspiels veröffentlicht wurde, beklagt er sich ebenfalls über jenes Missverständnis [9]):

historiker R. Kiessling in der Breslauer Zeitung, Morgenausgabe der Nummer vom 2. April 1856.

3) Schneider, Adolf: Ältere Essexdramen-Laubes Essex, Beilage zum 46. Jahresbericht der K. K. Staatsoberrealschule im IV. Bezirk Wiens. Wien 1901, und besonders die Arbeit des noch öfter zu erwähnenden R. Schiedermair: der Graf von Essex in der Literatur; wissenschaftl. Beigabe zum Jahresbericht der Kgl. Kreisoberrealschule Kaiserslautern 1909, eine sehr gründliche Arbeit, deren Hauptaugenmerk auf die literarhistorische Seite des Themas gerichtet ist.

[5]) The complete works of Sam. Daniel 5 volms. 1883—96 edit. by Dr. Grosart prefixed by a short and informal note by Prof. Sainsbury.

[6]) Nicht schon 1605, wie Prölss, Geschichte des neueren Dramas II, 66 angibt. Vgl. auch Alph. W. Ward, History of English Dramatic. Literature II, 618 und J. P. Collier History of English Dramatic Poetry, Annals of the Stage III, 249.

[7]) Vgl. R. Schiedermair, Heft I, pag. 38. Anml.

[8]) Hamburgische Dramaturgie, Stück 54.

[9]) s. J. P. Collier, History of the Englisch dramatick Poetry, Annals of the stage Vol. III, 249.

And therefore, since I have outlived the date
of former grace, acceptance and delight,
I would my lines, late borne beyond the fate
of her spent line, had never come to light
So had I not been tax'd for wishing well
Nor now mistaken by the censuring stage.

Dass er verdächtigt wurde, lässt sich immerhin verstehen in einer Zeit, wo das Andenken an die Auflehnung und an den Tod des Grafen noch sehr lebendig gewesen sein muss, und es ist natürlich, dass der Regierung viel daran lag, die erregten Gemüter zur Ruhe zu bringen und alles aus dem Weg zu räumen, was zum Aufreizen geschaffen sein konnte. Wie gefährlich es überhaupt war, diesen Argwohn der Staatsoberhäupter gering zu achten, lehrt auch das Schicksal des Sir John Hayward, dessen geschichtliches Werk „The first part of the life and reign of Henry IV (1599) dem Grafen Essex gewidmet war. Dies führte zur sofortigen Gefangensetzung des Verfassers, selbst nachdem die Widmung zurückgenommen worden war[1]). Der Verdacht, welcher auf Daniel fiel, ist also weniger zu erklären aus einer besonderen Ähnlichkeit seines Stückes mit der Geschichte des rebellischen Grafen, als vielmehr aus der Tatsache, dass er in „historical tempoires" lebte, in denen gewisse Ideen die Gemüter zu sehr beherrschten, um nicht alle Erscheinungen unter ihrem Gesichtswinkel zu betrachten. Dass Daniel es gewagt haben könnte, einen so aktuellen Stoff wie das Schicksal Essex' in sein Werk zu verflechten, wird weiter auch dadurch unwahrscheinlich, dass er bei allen seinen sonstigen Schriften mit tendenziöser Opposition gegen die herrschende romantische Schule seiner Zeit, sowohl Stoff als Form der Antike zu entlehnen liebte; denn er gehörte der klassischen Schule der Countess Pembroke und des Samuel Bardon an und bekennt mehr als einmal, dass er seiner Zeit ebenso fremd ist, wie sie ihm[2]). Es ist kaum anzunehmen, dass er nun gerade in „Philotas" mitten in die modernen Ereignisse hineingegriffen haben soll, umso mehr, als ihm das Gewagte einer solchen Unternehmung nicht unbekannt gewesen

[1]) s. S. L. Lee's Notiz über Hayward, dictonary of national biography Vol. XXV, pag. 1891.

[2]) Vergleiche Adress to the countess of Pembroke vor seinem Trauerspiel „Cleopatra" 1594 und seine apology zu Philotas 1607.

sein kann. Vielmehr wurde er das Opfer des erklärlichen Misstrauens, welches man nach so aufregenden Ereignissen gegen alles hegen musste, was auch die harmloseste Verwandschaft mit dem Geschehenen zu haben schien. Bei unbefangener Beurteilung aber ist jedes Zusammenwerfen des Philotas mit der Geschichte des Grafen Essex ungerechtfertigt und unbegründet; man kann das ganze Stück des Daniel auf den Stoff zurückführen, den er in Q. Curtius lib 6. cap. 7, Justin 12,5 und Plutarch [1]) gefunden haben mag [2]) und man wird zwischen der Verschwörung des Philotas und der des Grafen Essex nur soweit eine Ähnlichkeit finden können, als eben schliesslich jede Auflehnung der andern gleicht.

Im Jahre 1638 wurde ein Comte d'Essex des Gaultier de Coste de la Calprenède mit grossem Erfolg aufgeführt, und am 30. Mai 1639 im Druck veröffentlicht. Die Quelle, welcher der Dichter seinen Stoff entnahm, ist eine mündliche Überlieferung, denn die erste schriftliche Abfassung der Essexgeschichte, soweit bei ihr eine Ausschmückung mit der Ringepisode charakteristisch ist, erfolgte erst ums Jahr 1650 [3]). Der des Hochverrats angeklagte Essex steht mit seinem Freunde, dessen Name Southampton zu Soubtantonne romanisiert ist, im dramatischen Mittelpunkt. In ihm kreuzen sich zwei Wirkungslinien; zunächst der in Elisabeth wogende Kampf der beleidigten Königin und des liebenden Weibes, wobei zuletzt die Liebe siegt, dann die Rachsucht der einst von Essex geliebten und verlassenen Mme. Cécile, der Gemahlin des Hauptfeinds des Grafen, die auf diese Weise auch das Werkzeug des Neides wird und endlich durch Unterschlagung des Ringes [4]), die das Verderben des Grafen herbeiführt. Es ist zweifellos, dass diese

[1]) Plutarch, vitae XXXIII.

[2]) s. Gérard Langbaine, an account of Englisch Poets, Oxford 1691.

[3]) Das schon genannte Volksbuch. Auf die spanische Bearbeitung, die man seit R. Schiedermair als die früheste annimmt, greift Calprenède nicht zurück, denn die Verarbeitung des Stoffes ist dort eine durchaus abweichende und überdies fehlt in ihr die für Calprenède charakteristische Ringgeschichte. Über das spanische Drama selbst a. a. O.

[4]) Im Gegensatz zu den sonstigen Bearbeitungen bot Calprenède die Variante nach welcher der Graf die eine Hälfte eines Ringes besitzt, die Königin die andere. Er scheint also die genauere Geschichte des Ringes nicht gekannt zu haben und mag seine Vorstellung gewissen Märchenmotiven entlehnt haben (vgl. Histoire du théatre français depuis son origine jusqu' à présent Paris 1746 Vol. V, pag. 479).

einfache Struktur ein Vorzug des Stückes ist. Durch seine dramatische Ökonomie vor allem erzielt es einen straffen Verlauf und eine plastische Wirkung der beiden Frauengestalten: den Konflikt der Königin auf der einen, die Motive der Cécile auf der andern Seite. Die Figur des Grafen dagegen ist eine völlig unklare, weil das erregende Moment, auf dem seine eigene dramatische Situation beruht und welche die Achse des ganzen Stückes darstellt, nämlich seine Schuldfrage, von Anfang bis zu Ende unklar bleibt. Die gegen ihn erhobene Anklage des Hochverrats gründet sich auf ein abgefangenes Schreiben verräterischen Inhalts an Tyrone, den Hauptrebellen in Irland. Essex behauptet indessen, dass der Brief gefälscht sei[1]), und dennoch wird er verurteilt. Dieser Punkt ist allerdings für den Dichter die schwierigste Compositionsfrage, denn wenn des Grafen Unschuld bewiesen würde, so wäre damit der Konflikt gelöst und das Stück könnte gar nicht geschrieben werden; schuldig darf Essex eines Hochverrats aber auch nicht sein, denn abgesehen von der verächtlichen Stellung eines solchen Helden, würde der Zuschauer in seinem Tode nur einen Akt der Gerechtigkeit sehen können; damit aber verliert das Stück seine Bedeutung als Drama. Den stillschweigenden Kompromiss, den Calprenède in diesem Dilemma schliesst, indem er einfach die Schuldfrage auf sich beruhen lässt, vermag er durch keine noch so tönende Rhetorik zu vertuschen, denn das rechtliche Empfinden des Zuschauers kann nicht dadurch befriedigt werden, dass die Recht-

[1]) Dass bei dem Verfahren gegen Essex gefälschte Briefe im Spiel waren, ist historisch. Vgl. darüber: Baker, Richard, a chronicle of the kings of England etc.:

Essex at his arraignment hat complained that his hand-writing was counterfeited. It happened the Countess of Essex being fearful in her husbands behalf gave a letter which she had received from him to the Custody of one Rhihove, a Dutch woman that waited on her. This Dutch womans husband named Daniel lighted by chance upon the letter and perceiving some passages in it which might bring the Earl of Essex into danger, got a cunning fellow to draw a counterfeit copy of the said letter; with this be comes to the fearful Lady, who was newly brought to bed, threatening to give the same to her husband's adversaries, unless she would presently give him three thousand Pounds. She, to shun the danger, ped him eleven hundred and seventy Pounds at the very instant. Yet did he deliver her the counterfeit Copy only, meaning to make use of the true one to get another sum of the Earl's adversary. This imposture being found out, he was censured to perpetual imprisonment. Vgl. auch darüber State Papers, domestic, James I (1603—1610).

fertigung des Grafen einer solchen Anklage gegenüber nur in prahlerischem Aufzählen seiner früheren Dienste besteht und in zahlreichen Schmähungen seiner Feinde[1]).

Zu Beginn des Jahres 1678 ging der „Conte d'Essex" des Thomas Corneille, genannt de l'Isle, über die Bühne des Hotel de Bourgogne. Von seinem Vorgänger weicht er vor allem ab durch die Ausstossung des Ringmotives; mit ihm fällt auch die Figur der Nottingham-Cécile, und er ersetzt sie durch die Gestalt der Henriette, einer Geliebten des Grafen, die sich, um Essex bei der Königin nicht gefährlich zu werden, opfert und den Herzog von Jrton heiratet. Essex will diese Heirat verhindern und stürzt sich mit Bewaffneten in den hochzeitlichen Palast, ohne indessen etwas anderes zu erreichen, als den Verdacht, hochverräterische Absichten auf den Thron gehabt zu haben. So wird die Schuldfrage des Grafen, deren endgültige Lösung den Engländern vorbehalten blieb[2]), eine viel klarere, denn sich zu rechtfertigen und den wahren Sachverhalt einzugestehen, verbietet ihn die Rücksicht auf die Gefühle der beiden Frauen und er stirbt in der Tat unschuldig als ein Märtyrer seiner Ritterlichkeit und seiner Liebe.[3]) Sein Bild erleidet auf solche Weise auch keinen Bruch des Charakters wie bei Calprenède, wo der prahlerische Essex endlich doch, man weiss nicht recht aus welchen Gründen, um Gnade fleht; vielmehr bleibt er trotz der beschwörenden Bitten von allen Seiten[4]) unerbittlich stolz bis zum Ende und gleicht so dem historischen Essex in weit grösserem Masse. Überhaupt scheint sich Corneille an die Geschichte enger anschliessen zu wollen, wenn er als Grund, weshalb er die Ringepisode fallen lässt, in seiner Vorrede angibt,

[1]) Vgl. III. Akt, I. Szene.

[2]) In seiner Hamb. Dram., 24. Stück, bezeichnet Lessing die Undeutlichkeit der Schuldfrage als Hauptmangel der Tragödie, was er (24. u. 25. Stück) genau und scharfsinnig ausführt; Reynier, Gustave, Thomas Corneille, sa vie et son théatre, pag. 178, Fussnote 2 macht der Lessing'schen Kritik des Corneille'schen Essex den Vorwurf, dass sie in der Hauptsache gegen die Einwände Voltaire's gerichtet sei und wie überall bei Lessing, die Tendenz habe, die französischen Werke zugunsten englischer zu kritisieren. Aber wie weit dies auch zutreffen mag, so hat R. damit noch nicht bewiesen, dass die Analyse Lessings eine unrichtige oder mangelhafte sei.

[3]) Si j'ai trop éclaté si l'on m'en fait un crime. Je mourray de l'amour innocente victime (Essex).

[4]) Vgl. III. Akt, 4. Szene, IV. Akt, III. IV. Szene.

dass er sie bei keinem Geschichtsschreiber gefunden habe.[1]) Wie weit diese Aussage als glaubhaft hingenommen werden darf, lässt sich nicht bestimmen; jedenfalls aber war Corneille in dieser historischen Strenge nicht konsequent, denn das von ihm eingeführte Irtonmotiv findet sich ebenfalls bei keinem Historiker. Wahrscheinlicher ist, dass er das Mangelhafte einer Episode empfand, die einen stolzen Soldaten zu einem nachgiebigen Schwächling werden liess, und dass seiner heroischen Auffassung das Gnadeflehen seines Helden widerstrebte. Wie empfindlich man diese Unterschlagung des Ringes bemerkte und wie unzertrennlich er mit der Essexgestalt verknüpft war, zeigt die Bemerkung des Abbé Boyer in der Vorrede zu seiner Tragödie: les Anglais qui ont vu le comte d'Essex a l'Hostel de Bourgogne, ont eu quelque peine à le reconnoistre par le deffaut de cet incident. — Ein Zusammenhang Corneille's mit seinem gaskonischen Vorgänger besteht nur soweit, als er durch die allgemeine Ähnlichkeit des Stoffes gegeben ist. R. Schiedermair[2]) glaubt ausserdem in der Irtongestalt eine Verwandtschaft mit der Mme. Cécile herausfinden zu sollen, indem er auf die letzte Szene des III. Aktes hinweist, wo die Irton, genau wie die Mme. Cécile, in das Gefängnis des Grafen geht, um ihn zur Unterwerfung unter die königliche Gnade zu überreden. Aber, — diese einzige Ähnlichkeit ausgenommen — scheint die Corneille'sche Gestalt viel mehr auf die Rutland der englischen Essexfabel hinzuweisen durch das Motiv der Eifersucht, das Irton erregt, und das Elisabeth mit zum letzten Schritte treibt, ebenso durch die lyrischen Liebesszenen zwischen dem Grafen und der Herzogin, durch ihren aufopfernden Frauencharakter und durch die geringe Wichtigkeit für die dramatische Verwicklung.[3])

Fast zu gleicher Zeit, nämlich am 25. Februar[4]) 1678[5]), wurde

[1]) Er beruft sich dabei lediglich auf Cambden: Cambdenus qui a fait un gros volume de la seule vie d'Elisabeth n'en parle point et c'est une particularité que je me serais cru en pouvoir le suprimer.

[2]) Heft II, pag. 4; s. auch Histoire du théatre français etc. Vol. V, pag. 479.

[3]) s. Hamburgische Dramaturgie, 24. Stück.

[4]) Nicht am 26. Februar, wie R. Schiedermair angibt; vgl. Histoire du théatre français etc. Vol. XII, pag. 98.

[5]) Auf den Irrtum, den Kiessling, Thiele, Schröter, P. de Juleville begangen haben, wenn sie das Jahr 1672 annehmen, weist schon R. Schiedermair, Heft II, pag. 5, hin. Nur dürfte dieser Irrtum nicht auf Voltaire's falsche Angabe zurückgehen, sondern auf schwankende Data wie bei Anton de Léris, dictionnaire portatif des théatres (Paris 1754), pag. 89.

eine Tragödie des gleichen Namens, deren Verfasser der Abbé Claude Boyer war, auf dem Theater von Guénégaud aufgeführt. Die erste Nachricht von diesem Stück, das am 18. März privilegiert und am 20. April erstmals gedruckt wurde, taucht schon frühe auf, nämlich im Mercure du 31. déc. 1677 pag. 315, wo M. de Visé einen neuen Essex im Gegensatz zu dem des Corneille ankündigt, allerdings noch ohne den Namen zu nennen.[1]) In der Vorrede behauptet Boyer selbst, sein Trauerspiel 6 Wochen[2]) nach dem des Corneille verfasst zu haben, und gesteht zugleich seine Abhängigkeit von diesem sowohl wie von Calprenède, indem er das letztere durch die naive Betrachtung zu rechtfertigen sucht, dass, puisque nos meilleurs autheurs se picquent d'emprunter les sentiments et les vers des Anciens qui nous ont devancés de plusieurs siecles, que nous pouvions aussi emprunter quelque chose de ceux qui ne sont plus et qui nous ont précédés de quelques années. Seine Abhängigkeit geht dann auch bis zur vollständigen Abschreiberei,[3]) und wenn man schon etwas Originelles in seinem Werke finden will, so sind es geringfügige Änderungen: So wechselt die Mme. Cécile des Calprénede nur den Namen und wird eine Duchesse de Clarence; der Freund Essex' Salysbery (Salsbury bei Corneille) wird nicht mit ihm angeklagt, sondern ist unter den Richtern; er bewährt seine Freundschaft, indem er sich weigert, seine Stimme abzugeben und dem angeklagten Freunde verspricht, bei der Königin seine Unschuld zu bezeugen.[4]) Die Gebrüder Parfaict[5]) wollen ihm ausserdem noch eine würdigere Handlung der Personen und eine Verbesserung der Sprache als Verdienst anrechnen.

Die erste englische Bearbeitung des Essexstoffes erschien im Jahre 1682.[6]) Der Verfasser war John Banks, ein Mitglied der Society of New-Jnn. Erfolgreich aufgeführt wurde das Stück zum

[1]) Vgl. Histoire du théatre français etc. Vol. XII, pag. 98.

[2]) Anton de Léris, pag. 98, gibt ungefähr einen Monat an.

[3]) Über die Einzelheiten vgl. R. Schiedermair, Heft II, pag. 6 und die Angaben der Gebrüder Parfaict. Von seinen Zeitgenossen erfuhr Boyer die verdiente Missachtung und war die Zielscheibe derber Epigramme, vgl. J. B. Rousseau, Werke, Bd. II, pag. 318.

[4]) III. Akt. 1. Szene.

[5]) Pag. 110.

[6]) Nicht 1685, wie Prölss a. a. O. angibt.

erstenmal 1685 im Theater Royal, nachdem Dryden eine poetische Vorrede dazu geschrieben hatte. Die Quelle, aus welcher der Stoff geschöpft ist, wird von Gerard Langbaine [1]) und im Companion to the theatre [2]) angegeben und ist nach dem Nachweis von R. Schiedermair [3]) nichts anderes als das schon oben erwähnte Volksbuch, welches gegen 1650 gedruckt worden war. Die Vermutung liegt nahe, dass zwischen den französischen und englischen Bearbeitungen Beziehungen vorhanden sind, da die weitgehende Abhängigkeit der englischen Bühnenkunst dieser Zeit von der französischen Literatur, besonders in der Wahl der Stoffe, bekannt ist.[4]) Besonders für die starke Einwirkung Calprenede'scher Stücke lassen sich Belege erbringen [5]); die Beeinflussung Banks'scher Stücke im besonderen ist nachgewiesen in seiner Tragödie the Rival Kings (1677), welche auf den Calprende'schen galanten Roman Cassandre zurückgeht, ebenso war das Vorbild zu „Cyrus the Great or the tragedy of Love" der von demselben Franzosen verfasste Roman Cyrus le Grand [6]). In der Tat finden sich auch im Banks'schen Essex Ähnlichkeiten, weniger zwar im dramatischen Aufbau des Stoffes, der ziemlich abweichend ist, als vielmehr in der Verwendung gewisser Gedanken, wie die folgenden Beispiele zeigen mögen:

Calpr. I. Akt, 4. Szene:

Que te sert qu'aujourd'huy tant de peuple respire
a l'ombre des Lauriers qui couvrent ton empire?

Banks III. Akt, pag. 40:[7])

. . . Covered this Island with spreading lawrels
whilest your safe Subjects slept beneath their shade.

[1]) Gerard Langbaine, an acconnt of English Dramatic Poets Oxfords 1691.

[2]) Companion to the theater Vol. II, pag. 99; diese Quelle wird schon von Lessing angegeben.

[3]) Ein Vergleich des Volksbuches mit dem Drama und eine Darlegung der Veränderungen, welche der Stoff der Quelle durch die Dramatisierung erlitten hat, vgl. bei Schiedermair I, 38.

[4]) H. Körting, Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert. Bd. I. pag. 379.

[5]) Ibd. pag. 380 u. Adolph W. Ward, History of Englisch dramatic Literature III, 310.

[6]) W. Ward III, 310.

[7]) Ausgabe London 1682.

Calpr. I. Akt, 4. Szene:

Perçons plutot ce coeur où cet ingrat demeure
Et pour punir ce lâche a que ce traitre est cher
Perçons tous les endroits qui le peuvent cacher.

Banks IV. Akt, pag. 47:

And J could stab this heart if J but thought
The Traitor in it to corrupt it . . .

Besondere Verwandschaft zeigen die Stellen, wo die zwischen Liebe und Strenge schwankende Königin ihre hohe Stellung verwünscht, die es ihr unmöglich macht, dem Empfinden ihres Frauenherzens allein zu folgen:

Calpr. V. Akt, 2. Szene:

C'est un fâcheux destin que le destin des Princes
Ils sont toujours en butte de leurs Provinces
Toutes leurs actions se font avec éclat
Ceux a qui le soupçon, la malice et l'envie
Font avec plus de soin remarquer vostre vie . . .

Banks IV. Akt, pag. 55:

O, wretched State of Monarchs, theirs is still
The business of the World and all the Pains,
The meanest Hind rules in his humble house
And nothing but the day sees what she does.
But Princes, like the Queen of Night so high
Their spots are seen by ev'ry vulgare Eye.

Calpr. IV. Akt, 1. Szene:

Juste Ciel, dont je tiens cette naissance haute
Je devais sans doute avec cette ame basse
Naistre d'un sang ignoble et d'une obscure race.

Banks II. Akt, pag. 18:

. . . . . How heavy
a Load is State, where the free Mind's disturbed
How Happy a maid is she, that lives
Far from high honour in a low content.

Calpr. II. Akt, 2. Szene:

Je commets une faute et je la connais bien
Mais l'amour ah tiran du repos d'une Reine. . . . .

Banks IV. Akt, pag. 47:

. . . . . Who ev're thou art
That when J'm dead shall call this tender Fault
This only Action of my Live in Question
Thou canst at worst but say that it was Love.

Calpr. I. Akt, 1. Szene:

Ne l'ai-je rélevé par-dessus sa naissance
N'nai-je soulé son coeur de gloire et de grandeur
Et ne l'ai-je honoré de mes propres faveurs?

Banks IV. Akt, pag. 49:

Thou wohm J rais 'd from the vile dust of man
And bougt thee dearly for my Favour. . . . .

Diese Parallelstellen scheinen mir indessen nicht beweisskräftig genug, um die Annahme zu stützen, als ob Banks die französische Vorlage bei der Abfassung seines Essex benützt habe, denn ihre Verwandtschaft liesse sich schliesslich auch aus der Gleichheit des Stoffes erklären. Die Gedanken der angeführten Stellen sind nicht so orginell, dass sie sich nicht bei der Bearbeitung von selbst darbieten sollten.

Allerdings bewegt sich auch die Sprache Calprenède's, so stelzbeinig sie ist, durchaus in einem banalen Vorstellungskreis und es finden sich keine kühnen Bilder oder auffallende Wendungen bei ihm, die einen Dichter wie Banks zur Nachahmung gereizt hätten, der selbst eine förmliche Jagd auf Metaphern macht. Wenn also schon Entlehnungen angenommen werden sollen, so können es wohl nur solche sein, denen eine gewisse Allgemeinheit eigen ist, wie den obigen Parallelstellen und die durch nichts Ausserordentliches ins Auge zu springen brauchen. Man wird sich aber ausserdem bei der Lektüre der beiden Werke des Eindrucks nicht erwehren können, dass in der Auffassung der Hauptgestalten eine Verwandtschaft besteht, denn hier wie dort wird mit besonderer Liebe der seelische Konflikt Elisabeths zergliedert, ihre Reflexionen und Gefühle sind beidemal sehr ähnlich und die Liebe zeigt sich in der französischen wie in der englischen Bearbeitung der Staatsraison überlegen. Noch mehr entsprechen sich die Darstellungen des Helden, der sowohl bei Calprenède wie bei Banks nicht müde wird, seine Kriegstaten und seine Verdienste prahlerisch aufzuzählen, und der seinen Feinden gegenüber ein Eisenfresser ist, welcher ihrer nur im Ton der Verachtung Erwähnung tut. Wenn Lessing[1]) auch sagt, Banks scheine keinen seiner französischen Vorgänger gekannt zu haben, so hat sich ihm doch diese Empfindung aufgedrängt, denn

[1]) Hamburgische Dramaturgie, 54. Stück.

er meint: „Es fehlt wenig, dass er (Essex) nicht ein ebenso grosser Gascogner ist, als der Essex des Gascogners Calprenède". Wie dem auch sein mag, jedenfalls wird man nicht von der Hand weisen können, dass Banks den Calprenedeschen Essex kannte, denn wenn er andere Schriften dieses Franzosen benutzt hat, so muss er von diesem Werk mindestens gewusst haben und es wäre ein Beweis von grosser Selbständigkeit, wenn er seinen Vorgänger gerade bei diesem Vorwurf nicht wenigstens durchgelesen haben sollte, zumal er doch eine solche Selbständigkeit sonst nicht zeigt.

Man wird anerkennen müssen, dass Banks in der künstlerischen Verarbeitung des Essexstoffes seine französischen Vorgänger überflügelt hat,[1]) denn seine Gestalten sind nicht nur viel natürlicher als die kühlen und geschraubten Bühnenfiguren der Franzosen, sondern er verfügt auch über ein viel grösseres Geschick der Dramatisierung. Seine Situationen sind aufs Wirksamste konstruiert, seine Personen belebt eine kraftvolle Leidenschaft, und er redet eine pathetische Sprache, die sich über den Redeschwall der Franzosen erhebt, wenn auch sein Styl zuweilen von gesuchten Vergleichen überladen ist und andererseits wieder im Platten stecken bleibt, was die Zeitgenossen am meisten rügen[2]). Wenn sein Stück dennoch so erfolgreich war, so verdankt es dies wohl weniger dem Umstand, dass die Rollen von guten Schauspielern gespielt wurden[3]), als vielmehr dem Vorwurf, der eben den Spielern die Möglichkeit einer grossen Wirkung gab.

Durch die kluge Einführung der Ohrfeigenepisode vermeidet Banks als Erster die Klippen, welche die Schuldfrage des Grafen für den Bearbeiter bietet und welche die französischen Dramatiker nicht zu überwinden vermocht hatten.

---

[1]) Das Urteil der Zeitgenossen, wem der Vorzug gebührt, ist geteilt. Vgl. Gerard Langcaine und Mercury Gallant 1687.

[2]) Companion to the theatre Vol. II, pag. 105; die Sprache des J. Banks gab übrigens Henry Fiedling Gelegenheit, sie zu parodieren in seinem Tom Thumb. Schon die Eingangszeile in Essex, welche lautet: Help me to rail prodigious minded Burleigh wird von F. nachgeahmt: Teach me to scold prodigious minded Grizzle. Weitere Anklänge vgl. bei Tom Tumb mit Anm. Engl. Textbibilothek von Joh. Hoops, Berlin 1899 und F. Lindner, Henry Fiedlings dramatische Werke.

[3]) Vgl. Schiedermair I, 42.

Essex rechtfertigt sich in genügender Weise wegen seiner Eigenmächtigkeit in Irland[1]). Da er sich aber nicht begnügt, einfache Rechenschaft von seinen Handlungen abzulegen, sondern sich in anmassendem Ton gegen jede Verdächtigung verwahrt, so erhält er die berühmte Ohrfeige. Und nun erst wird er schuldig, indem er, fortgerissen von ohnmächtigem Zorn und unfähig, für eine solche Schmach Genugtuung zu erlangen, die Hauptstadt aufwiegelt, um sich auf gewaltsame Weise Recht zu verschaffen. Wohl begeht er damit eine strafwürdige Tat, aber nicht bei klarem Verstand und aus unedlen Motiven, sondern in einer Aufwallung, welche wir zwar nicht billigen, aber verstehen. Es ist kein Zweifel, dass Banks mit dieser Verwertung der Ohrfeige einen guten Griff getan hat: Einen Essex, der sich auflehnt, weil seine Ehre angetastet ist, werden wir besser begreifen, als einen, in dem wir keinen Mann von Ehre sehen können, weil er sich aus Herrschgier und Anmassung auflehnt. Bei Banks ist die Schuldfrage zum erstenmal klar gezeichnet, während sie bei den Franzosen stets verschwommen blieb: aber sein Essex gewinnt dabei an Tragik, während der in den französischen Trauerspielen verlieren würde, wenn man seiner Anklage eine bestimmte Lösung gäbe.

Was aber Banks in diesem Punkt an dramatischer Gewandtheit seinen Vorgängern voraus hat, um das steht er ihnen in der Behandlung der Ringepisode nach. Es ist bekannt, dass Lessing[2]) das Banks'sche Trauerspiel deshalb gerügt und welche Verbesserungen er vorgeschlagen hat, nämlich den Ring einen Gunstbeweis der Königin aus früheren Tagen der Freundschaft sein zu lassen[3]), der dann plötzlich vor ihr Auge gebracht wird. So wird er bereits bei Calprenède und seinen französischen Nachfolgern verwendet und es ist seltsam, dass Banks die Änderung vornahm, den Ring erst während des Trauerspiels schenken zu lassen, umso mehr, als ihm, abgesehen von seinem Gefühl für das Wirksame, alle Nachrichten in der Form vorliegen mussten, wie sie Lessing benutzt

[1]) Die Mitwirkung von gefälschten Briefen fällt in den englischen Bearbeitungen weg, während die Gründe, mit denen sich Essex rechtfertigt, durchweg bei Cambden zu finden sind.

[2]) Hamb. Dram. 55. Stk.

[3]) Wie er es sowohl in der Überlieferung, wie bei den französischen Buchbearbeitern ist.

haben möchte. Seine abweichende Behandlung lässt sich erklären aus seiner Neigung zum straffen Zusammenziehen des Geschehens und vielleicht aus einer Scheu, so unmotiviert und plötzlich einen Ring auftauchen zu lassen, von dem niemand etwas weiss und der doch für die Katastrophe so wesentlich ist.

Banks ist auch der erste, bei dem Essex wirkliche Liebe zu der Königin empfindet[1]). Die Franzosen melden nur das Umgekehrte und es ist seltsam, dass sie auch hier auf historischerem Boden als die Engländer selbst geblieben sind, wie dies auch die Streichung der Ringepisode bei Corneille zeigt.

Der von Banks aufgegriffene Stoff erlebte in England weitere Bearbeitungen, wohl weniger, weil man die Sprache Bank's als der Verbesserung bedürftig erachtet hätte[2]), als vielmehr, weil die Geschichte des Grafen, die das Volk kannte und dessen Helden es liebte, für einen Erfolg gut stand.

Am 1. Februar 1731 wurde im Theater in Goodmans Field eine Essextragödie des James Ralph, wie es scheint, mit geringem Erfolg[3]) viermal aufgeführt, was aus der Abgelegenheit der Bühne erklärt wird[4]); aber das Stück hätte mit seiner Langweiligkeit auch auf keinem frequentierteren Theater Erfolg gehabt, zumal man Gelegenheit haben musste, bei dieser Neubearbeitung einen ungünstigen Vergleich mit dem Bank'schen Drama anzustellen, das gleichzeitig noch auf der Bühne war und durch diesen Rivalen keine Einbusse erlitt[5]). Dies ist nicht verwunderlich bei einem Stück, das sich in der Hauptsache an sein Vorbild anlehnte und nur bemüht war, dessen Masslosigkeiten zu beseitigen. An Stelle der von hohem Pathos getragenen Sprache des Banks tritt eine mittelmässige Rede, und was die Handlung betrifft, so lässt Ralph die Königin mit Essex bei seiner Ankunft reden, was im Original nicht geschieht; die Ohrfeigenszene fällt überhaupt weg. Das einzige was er selbständig hinzufügt, ist das Schafott, das in der fünften Szene für den Zuschauer sichtbar wird — keineswegs eine

[1]) Auch in dem Volksbuch: secret history etc. wird ausdrücklich hervorgehoben, dass der Graf die Königin nicht geliebt habe.

[2]) Baker, David Erskine, Biographia dramatica I, 13.

[3]) Ibd. I, 364.

[4]) Ibd.

[5]) Ibd. I, 13.

ästhetische Erfindung -, und die Steigerung der Verzweiflung Rutlands zum Wahnsinn[1]).

Die nächste Essextragödie von H. Brooke erschien 1748/49 in Dublin, wurde auf Veranlassung Sheridans am 3. Januar 1761 in Drury-Lane aufgeführt und im selben Jahr gedruckt. Dies ist zweifellos die bühnengerechteste aller englischen Bearbeitungen[2]). Sie zeichnet sich aus durch eine Sprache, welche die Übertreibungen des Banks vermeidet, aber in den Aktschlüssen steigert sie sich stets zu schönem Schwung[3]).

Eine dritte Behandlung des Stoffes war die Tragödie von Henry Jones, welche am 21. Februar 1753 in Covent Garden aufgeführt wurde, also bereits auf der englischen Bühne war, als der Brookesche Essex in London auftauchte. Er steigert noch den Wahnsinn der Rutland, nähert sich im Pathos wieder dem des Banks und wird besonders wegen seiner wirkungsvollen Schlussszenen gelobt[4]). Sein Stück hatte grossen Erfolg[5]) und wurde 12mal hintereinander gegeben[6]).

Keiner dieser drei Epigonen verdient, dem Banks vorgezogen zu werden, an dem sich alle in weitgehendster Weise anlehnen, wie denn auch für die fernere Geschichte des Essexdramas seine Bearbeitung am meisten von Bedeutung geworden ist.

Es erübrigt noch, eine Behandlung zu erwähnen, die der Essexstoff in Spanien gefunden hat. Obwohl sie nach Schaeffer[4])

---

[1]) History of the drama and Stage in England III, 318.

[2]) Baker I, 46.

[3]) Zuweilen zwar verfällt er ins Phrasenhafte. So wurde eine Zeile aus dem I. Akt „Monarchs to rule ov'r freeman should themselves bee free" von Sheridan und Johnson gerügt und von Murphy parodiert: „Who drives fat oxen should themselves bee fat". In einer zweiten Auflage des Stückes vom Jahr 1778, welche vermutlich nach einem Manuskript hergestellt wurde (History of the Drama and Stage etc. Vol. IV, pag. 607), fehlte diese Stelle, ebenso ein 23 Zeilen langer Monolog der Rutland.

[4]) Cibber Th. An account of the life of English Dramatic Poets vol. III, pag. 174.

[5]) Prölss, sagt, sein Essex habe den Banks'schen für immer von der Bühne verdrängt (Geschichte der neueren Dramas II, 347), aber es war nur für eine gewisse Zeit (vergl. David Erskine Baker, Bibliographia dramatica I, 13).

[6]) Baker, I, 262. — Eine eingehendere Vergleichung aller englischen Stücke vergl. bei C. H. Schmid Englisches Theater V. Teil, Danzig und Leipzig 1773, Vorrede an J. C. Brandes.

[4]) A. Schaeffer, Geschichte des spanischen Nationaldramas Band II, 82 f.

und Schiedermair[1]) als die allererste überhaupt angesehen werden muss, mag sie ihrer Eigentümlichkeit wegen am Ende besprochen werden. Sie erschien 1638 im Druck, war aber vermutlich schon früher auf der Bühne und ist von Antonio Coello[2]) verfasst. Sie beruht, wie die im selben Jahr erschienene Bearbeitung des Calprenède auf mündlicher Überlieferung und erfuhr auf der iberischen Halbinsel die originelle Weiterbildung, deren Ergebnis ein ganz selbständiges Gebilde war, ohne jedoch seine Herkunft von der Sagenform verleugnen zu können, wie sie im englischen Volksbuche vorliegt:

1. Akt: In einem Schlossgarten bei London, welcher der Geliebten des Grafen Essex, Blanka, gehört, sitzt die maskierte Elisabeth eben in der Abenddämmerung badend an einem Bache, als mit dem Rufe: „Stirb, Tyrannin!“ von einem Unbekannten ein Schuss auf sie abgefeuert wird. In diesem Augenblick tritt Essex dazwischen, der sehr gelegen von seinem irischen Feldzug heimkehrt und zunächst seiner langentbehrten Geliebten einen Besuch abstatten wollte. Ein galanter Ritter vertreibt er die Meuchelmörder, nicht ohne eine leichte Wunde am Arm davonzutragen. Elisabeth, maskiert und in leichten Unterkleidern, verbindet ihm, zugleich ihren Dank und ihre Gnade damit ausdrückend, die Wunde mit ihrer seidenen Schärpe. Nachdem sie in der Dämmerung verschwunden ist, stellt der Graf mit seinem Diener Cosmus, einem ebenso feigen wie neugierigen Narren, Betrachtungen über die schöne Unbekannte an, wobei die spitzfindigen, begeisterten Schilderungen des Grafen und die Nüchternheiten des Cosmus einen komischen Kontrast bilden. Indem der Graf seinen Besuch auf ein anderesmal verschiebt, gehen beide ab.

Im Zimmer Blankas erscheint hierauf der Graf von Alonzo[1]), der Bruder des Königs von Frankreich, der eigentlich als Heiratskandidat um Elisabeth werben soll, aber vorzieht, sich in Blanka zu verlieben. Um bei ihr sein Ziel zu erreichen, übergibt er der Kammerzofe Flora einen Liebesbrief, indem er sie mit einer goldenen

[1]) R. Schiedermair I, 47.

[2]) Über die Autorenfrage vergleiche bei R. Schiedermair ibd.

[3]) Dies ist der bekannte Duc d'Alencon, der in der Tat ein Heiratskandidat Elisabeths war; vgl. La vie d'Elizabeth, reine d'Angleterre, traduite de l'italien de msr. Leti, seconde partie (Amsterdam 1695), pag. 13/15 und 66/75.

Kette überredet, ihn in der anstossenden Galerie zu verstecken, damit er die Wirkung seines Schreibens beobachten könne. Kaum ist der verliebte Graf untergebracht, als Blanka und Essex erscheinen, um sich aufs zärtlichste zu begrüssen. Indessen fängt sie sehr bald an, ihm weitläufig ein Geheimnis zu eröffnen, das der Graf nach vierjährigem Verkehr eigentlich längst wissen müsste, nämlich, dass Elisabeth ihren Vater und Bruder hat umbringen lassen, weil sie sich der ungerechten Behandlung einer Maria Stuart widersetzt hatten. Die Rache nun, die sie mit Hilfe ihres Onkels Robert unternommen habe, sei fehlgeschlagen und sie erwarte alle Hilfe nur noch von Essex. Der Graf, dem ein Licht aufgeht, wer die badende Dame war und was es mit der rätselhaften Gartenszene auf sich habe, ist in einer heiklen Lage, denn so wenig er der Mörder seiner Königin werden will, so wenig kann er seiner geliebten Blanka die Bitte abschlagen. Endlich entschliesst er sich, zum Schein mit den Verrätern gemeinsame Sache zu machen, um so gerade Elisabeth zu schützen und äusserlich Blankas Wunsch zu erfüllen. Er schreibt denn auch gleich einen Brief an Robert, aber als er diesen vorliest, tritt Alonzo aus der Galerie, der eben die letzten Worte gehört hat, und hält ihm seine Verräterei vor. Der Graf kann sich natürlich nicht rechtfertigen, und er sowohl wie Blanka spielen eine recht klägliche Rolle.

Indem erscheint Elisabeth mit dem Seneschall, und Essex wird zur Begrüssung vorgelassen. Er trägt die Schärpe, und obwohl von Staatsangelegenheiten gesprochen wird, können beide ihre Neigung nicht verhehlen, und es entwickelt sich eine höchst merkwürdige Szene, in der jeder für sich beiseite redet. Die Königin will dem ein Ende machen, indem sie Essex wegschickt, aber gleich ruft sie ihn wieder zurück, um endlich selber mit gnädigen Worten zu verschwinden.

2. Akt: In Blankas Zimmer gibt Essex seinem Diener Cosmus zwei Pistolen und die bewusste Schärpe in Verwahrung mit dem eingeschärften Befehl, alles wohl zu bewahren und vor allem nichts auszuplaudern. Das ist nun das Schlimmste, was man von Cosmus verlangen kann, denn schweigen kann er um die Welt nicht, besonders wenn man es gebietet. Er sucht denn auch gleich nach Flora, um sich von dem drückenden Geheimnis zu erlösen, da aber kommt Blanka, die Essex inzwischen zur Königin geholt hat,

zurück und examiniert Cosmus wegen der Schärpe. Dieser gesteht denn auch alles, was er weiss. Blanka, voll Eifersucht, denkt nun nichts anderes, als sich des flatterhaften Liebhabers so schnell wie möglich durch die Heirat zu versichern. Indem tritt die Königin, in Gedanken vertieft, herein und zu ihrer Unterhaltung beginnt Irene, die Hofdame, ein Redondilla zu singen. Essex trägt eine Glossierung zu diesem Liede vor und erklärt so Elisabeth durch die Blume seine Leidenschaft. Da Elisabeth nach einer spitzfindigen Erörterung über Liebe im allgemeinen sich nichts weniger als abgeneigt zeigt, ist er eben daran, seine Gefühle vollends zu bekennen, da tritt Blanka herein mit der königlichen Schärpe um die Hüften.[1]) Dies bemerkt indessen allein die Königin, und als Essex eben in die grösste Leidenschaft gerät, kanzelt sie ihn gehörig ab und der verblüffte Graf räumt schleunigst das Feld.

Alonzo, der mit Blanka auftritt, bittet für diese um gütiges Gehör, und nun eröffnet sie der Königin ihre geheime Verbindung mit dem Grafen. Dies schlägt dem Fass den Boden aus und die entrüstete Elisabeth schickt Blanka mit derben Worten weg.[2]) Diese Beleidigung aber ist neue Nahrung für die Rachgier Blankas; sie bemächtigt sich der oben genannten Pistolen, schleicht in das Kabinett der Königin, und will eben die Waffe erheben, um die über Staatspapieren eingeschlafene Herrscherin zu töten, — da stürzt der Graf hinzu, der seine Geliebte vergebens in ihrem Zimmer gesucht hatte, — will ihr die Waffe entreissen, der Schuss löst sich, Elisabeth erwacht und sieht den Grafen mit der Waffe in der Hand, daneben die erschrockene Blanka. Alles läuft, vom Schusse geschreckt, zusammen, die Königin eröffnet ein kurzes Verhör, aber Essex verneint sowohl, dass er der Täter gewesen als dass es Blanka getan und, da Blanka vorzieht, gar nichts zu sagen, wird er abgeführt.

---

[1]) In dieser Schärpe darf man füglich eine Parallele mit dem Ring der englischen Volkssage erkennen, denn hier wie dort ist damit ein Symbol der Gnade gegeben, hier wie dort wird er mit der Eifersüchtigen in Verbindung gebracht, hier wie dort gewinnt er eine wesentliche Bedeutung für die Beziehungen des Grafen zur Königin.

[2]) Hier ist genau dieselbe Szene, wie sie im englischen zwischen Rutland und Elisabeth stattfindet. Die heimliche Geliebte gesteht ihre Liebe zu dem Grafen, ohne zu wissen, dass sie damit eine grosse Unvorsichtigkeit begeht und beidemale erfährt sie eine sehr grobe Behandlung.

3. Akt: Zum Beweis der Schuld des Grafen bringt der Seneschall die Pistole zu der Königin, auf der das Wappen und der Name des Essex eingezeichnet ist. Besonders erschwerend aber wirkt der Brief, den Cosmus zu jenem Robert hätte tragen sollen und den man ihm abgenommen hat. Selbstverständlich hält Cosmus, den man verhört, mit nichts hinter dem Berge und Elisabeth beschliesst den Tod des Grafen. In dem folgenden Verhör, das der Seneschall mit Essex vornimmt, beteuert dieser auch den erdrückenden Beweisen gegenüber seine Unschuld. Da man ihm seine Bitte, Blanka zu sprechen, nicht gewährt, schreibt er einen Brief an sie, den er zur Besorgung Cosmus übergibt. Als es Nacht im Gefängnis des Tower ist, erscheint plötzlich bei dem Grafen Elisabeth in eben dem Aufzug, wie wir ihn aus der Eingangsszene kennen und, da er ihr das Leben gerettet hat, kommt sie, um ihm dasselbe zu tun, indem sie ihm den Schlüssel gibt, mit dessen Hilfe er die Freiheit gewinnen kann. Essex aber will eine solche Freiheit nicht; er wirft den Schlüssel in den Kanal und, da ihn die liebende Elisabeth nicht hat retten können, muss er sterben, denn die Königin hat das Urteil schon unterzeichnet. Da aber erscheint Cosmus mit dem Brief, den er, durch frühere Erfahrungen gewitzigt, schleunigst erbricht und der Königin übergibt, die eben dem Seneschall die letzten Befehle zur Hinrichtung gibt. Sie liesst den Brief, erkennt daraus die Unschuld des Grafen[1]), befiehlt der Wache, eiligst den Grafen zu bringen, — da trägt man seinen Leichnam herein. Mit Verzweiflung über die Hastigkeit ihrer Befehle und mit Wut über die Intrigue der Blanka[2]) geht sie ab. Lessing[3]) hat diesem Stück eine ausführliche Besprechung gewidmet, und so ist der Essex des Coello das erste spanische Stück geworden[4]), das man in Deutschland genauer kennen lernte.

Damit sind alle Werke genannt, auf welche die deutschen Bearbeiter überhaupt zurückgreifen konnten.

---

[1]) Auch hier spielt wie in der englischen Volkssage der Brief eine Rolle, der in letzter Minute einen Gegenbefehl hervorruft.

[2]) Mit der Gestalt der Blanka ist in diesem Zuge die eifersüchtige Nottingham deutlich zusammengeflossen.

[3]) Hamb. Dramaturgie, Stück 60—69.

[4]) Vgl. Hamb. Dram. 68 u. Sequanus (d. i. L. Spitta), Graf von Essex des Juan de Matos Fragoso, Göttingen 1822, Vorrede, pag. IV.

III. Kapitel.

Deutsche Bearbeitungen.

In Deutschland erscheint der Essexstoff zuerst in seiner Corneille'schen Gestalt. Die Schule um Gottsched, deren Bestrebungen auf eine Heilung der deutschen Bühne nach französischen Rezepten gerichtet war, suchte demgemäss das Heil in Übersetzungen. Aus diesen Bemühungen heraus entsteht an einem ihrer Hauptzentren, der Neuber'schen Bühne, unter anderm 1735[1]) eine Übertragung des Corneilleschen Essex, deren Verfasser der Hamburger Peter Stüven[2]) war. Sie ist weder treu übersetzt, noch glücklich verändert[3]), aber dennoch scheint das Werk nicht nur zeitgenössischen Fachmännern gefallen zu haben[4]), sondern auch dem Publikum, denn die Geschichte dieses Trauerspiels ist eine äusserst glorreiche gewesen, bis ihm Lessing den sicheren Todesstoss versetzte. Entstanden und gestärkt aus der Diktatur Gottscheds, steht es während dessen allgewaltiger Periode an der Spitze der Repertoires, da es in den vorschriftsmässigen Alexandrinern, wenn auch unsicher genug, einherschritt, und durch den Namen eines französischen Klassikers sanktioniert war; aber dem Frühlingssturm der Hamburgischen Dramaturgie vermochte dieses blutleere Gebilde nicht standzuhalten.

Nachdem dieser Essex bereits im Jahre 1735 viermal auf der Neuberschen Bühne in Hamburg gegeben worden war[5]), zeigte er eine so grosse Zugkraft, dass man ihn mit Vorliebe bei besonderen Gelegenheiten gab[6]), und er blieb bis ans Ende der Truppe eine

---

[1]) Siehe Heitmüller Ferd. Hamburger Dramatiker z. Zt. Gottscheds, Dresden Leipzig 1891, pag. 40 f.

[2]) Thiele-Schröter, Koberstein, Goedeke haben fälschlicherweise die Namensform Stüve.

[3]) Vergleiche Heitmüller, der pag. 43 ff. eine ausführlichere Charakteristik der Stüvenschen Übersetzung gibt.

[4]) Siehe Bielfeld, Baron de, progrès des Allemands dans les sciences, Amsterdam 1752, chptre onzième, pag. 294. Das Lob dieses Verfassers mag indessen nicht durchaus objektiv sein (Stüven war sein Schwager); aber die Stimme, die sich besonders gegen ihn richtet ist viel später (Schütze, Joh. Friedr. Hamburger Theatergeschichte, Hamburg 1794, pag. 234. 236) und räumt überdies ein, dass die Stüvenschen Arbeiten „in jener Kindheitsepoche doch verdienstliche" gewesen seien.

[5]) Heitmüller, pag. 40.

[6]) 5. November 1737 in Hubertusburg zur Eröffnung.

Hauptnummer des Spielplans[1]). Nun wurde er von einer Gesellschaft nach der anderen übernommen, und stieg je nach der Güte der Darsteller zu immer höherem Ruhme. Schon bevor das Werk gedruckt[2]) wurde, hatte Schönemann in Breslau den Essex gespielt[3]) und machte ihn in der Folge zu seiner Lieblingsrolle, die er teils aus Eitelkeit, teils aus Bequemlichkeit bis zuletzt festhielt[4]). In seinen Spielplänen gehört der Essex zu den Stücken, die ohne weiteres gleich aufgeführt werden können[5]), woraus die Häufigkeit und Beliebtheit der Aufführungen deutlich hervorgeht. Ebenso dominiert er bei der Ackermannschen Gesellschaft, aber nach 1750 zeigt sich schon eine Abnahme seiner Bedeutung; man war mit „regelmässigen Stücken" zu sehr überfüttert, als dass man im eindringenden bürgerlichen Drama nicht schmackhaftere Kost gefunden hätte; die Schuchsche sowohl wie die Rochsche Gesellschaft bringen ihn nur noch vereinzelt[6]). Indessen hatte er sich doch in der Theatergeschichte genug Macht errungen, um auch in das Repertoire der Seylerschen Entreprise aufgenommen zu werden, und hier war es am 4. Juni und am 15. Juli 1767, wo er die Prüfung vor dem neuen Rektor des deutschen Theaters auszuhalten hatte, die er nicht bestand. In Hamburg verschwindet er für immer von der Bühne[7]), und nur in der Provinz gab die Truppe noch zweimal das Stück[8]), dann sah es die Bretter nicht wieder. Weder in Thüringen, noch in Hessen, noch in Gotha findet es sich

[1]) 10. Oktober 1748 in Leipzig.

[2]) J. C. Gottsched, Nötiger Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst etc. Leipzig 1557 Notiz, wonach Essex zuerst in Wien 1748 8° gedruckt wurde.

[3]) S. f. Th. F. XI: Hans Devrient, J. F. Schönemann, pag. 91.

[4]) Schütze, Joh. Friedr. Hamburgische Theatergeschichte, pag. 247 und pag. 264, Fussnote.

[5]) H. Divrient, J. F. Schönemann, Anhang XXXVIII und XXXIX.

[6]) Schütze pag. 289 und 309 und R. Kiessling.

[7]) S. d. G. f. Th. F. XIII, Rud. Schlösser. Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne, pag. 18, 27.

[8]) Hannover und Lüneburg ibd., pag. 29; dass der Stüvensche Essex ins übrige Deutschland schon früher durch wandernde Truppen mit grossem Erfolg getragen worden war, zeigen, um nur ein Beispiel zu geben, die Darlegungen Theodor Hampes, Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg, Nürnberg 1900, wo nacheinander die Truppen Walleroti's, Linds, Fr. Xaver Merschs, Josephs v. Kurz, P. J. Ilgners, den Essex zur Aufführung bringen bis zum Jahre 1667, wo er verschwindet (vergleiche ibd. pag. 200, 202, 206, 207).

bei der Seylerschen Truppe, und auch sonst ist nirgends mehr etwas von ihm zu hören.

Dieses Schicksal verdankt der Stüvensche Essex nicht seinem Stoff, sondern seiner Form und seiner französischen Herkunft. Den Alexandriner, dessen man sich, seitdem er von Opitz als modisches Gewand eingeführt war, ein Jahrhundert bedient hatte bis auf Gottsched, der ihn zur obligaten Uniform hatte erheben wollen, empfand man als unerträgliche Zwangsjacke, da der freier werdende Geist alle diese Bevormundungen überwand. Als nun noch Lessing die Nichtigkeit der normativen Unfehlbarkeit des französischen Klassikerdramas überhaupt darlegte, war das Ende seiner Tyrannei gekommen und die französischen Vorbilder verschwanden mitsamt ihren formalen Eigenheiten von der Bühne[1]). Unter den Opfern seiner Angriffe hatte sich Lessing besonders auch den Essex des Stüven gewählt, der das Zeichen eines französisch-sächsischen Bastards so sichtbar auf der Stirne trug, und unterwarf ihn mit seinem Vorbild einer unerbittlichen Operation, die ihm den Tod brachte. Aber, wie es überhaupt eine Eigenart der Lessingschen Kritik ist, dass sie weniger zerstört als aufbaut, so wies er auch hier durch Herbeiziehung englischer und spanischer Essexbearbeitungen neue Wege. Und hier wird seine Hamburgische Dramaturgie für die fernere Entwicklung des Essexstoffes in Deutschland von ganz einschneidender Bedeutung. Er war ein zu gewichtiger Geist und gab eine zu einleuchtende Betrachtung des Stoffes, als dass die unbedeutenderen Bearbeiter der Folgezeit sich seinem Einfluss hätten entziehen können. In seiner Hand laufen alle Fäden zusammen, welche die dramatische Kunst aus der Geschichte des Elisabethanischen Günstlings gesponnen hatte, und von ihr strahlen auch, wie wir sehen werden, alle aus, die neu gebildet wurden. Durch seine scharfsinnige Analyse warf er eine Menge von Anregungen auf, die immer wieder zur Ausführung reizten, und wenn so seine Dramaturgie das Grab der einen Stüvenschen Arbeit wurde, so war sie zugleich die Wiege für zahlreiche neue Trauerspiele.

Von den Anregungen aus der englischen und spanischen Literatur, die Lessing gegeben hatte, zeigten sich die ersteren als

[1]) Die Nachahmung des französischen Essexvorbilds erlebte nur noch ein sporadisches und unbedeutendes Nachspiel in dem Essex des Ludwig Deuringer.

die weitaus kräftigeren. Sie wurden zuerst aufgenommen von dem Giessener Professor C. H. Schmid, der nicht zum geringsten dieser Arbeit die tragikomische Figur verdankte, welches er in der Beurteilung der Stürmer und Dränger gespielt hat, indem er schon in der Verwertung der Quellen kein grosses Geschick bewies, da er sich abmühte, sämtliche vier englische Trauerspiele (Banks, Ralph, Brooke, Jones) in ein harmonisches Ganzes zu schweissen[1]), wobei er selbst bekennt, dass „vielleicht die Fugen nicht so gut ineinanderpassen, dass man die fünferlei Arbeit nicht daran bemerken sollte.“ Seine Bearbeitung erschien 1773 im fünften Band des von ihm herausgegebenen Englischen Theaters und fand im 23. Band (II. Stück pag. 517) der Allgemeinen deutschen Bibliothek 1775 eine Kritik[2]), in welcher ein Irrtum untergelaufen ist, der seitdem überall kritiklos nachgeschrieben wird. Es wird nämlich behauptet, Schmid habe sich vor allem an Banks gehalten, aber schon ein genauerer Blick in die Vorrede lehrt, dass es sich nicht so verhält. Er ist allerdings seinen eigenen Worten nach besonders durch die Lessingsche Zergliederung des Banks'schen Stückes gereizt worden, aber da Lessing gar kein anderes der Engländer sonst zergliederte, konnte er natürlich auch keinen andern Namen nennen, und in der Ausführung zeigen die Notizen, welche er selbst über deren Weise gemacht hat, dass der Einfluss der Brooke'schen Arbeit bei weitem stärker war und dass er sich in Zweifelsfällen, ob dem einen oder anderen zu folgen sei, stets für den letzteren entschliesst. Diese Tatsache wird allein durch die Notizen bewiesen, die einen grossen Teil seiner Vorrede ausfüllen; ich führe daher nur die der beiden ersten Akte an mit Ausschluss aller auf die beiden andern Engländer Ralph und Jones bezüglichen:

„Southampton (I. Akt, IV. Szene) redet bei Banks den Burleigh anfangs mit so verblümter Rede an, dass dieser selbst fragt: Seit wann ist es denn Mode, in Rätseln zu sprechen? Der Southamp-

---

[1]) J. M. H. Lenz, Pandaemonium Germancum, herausgegeben von E. Schmidt (Festschrift für Weinhold), Berlin 1896, II. Akt, V. Szene, pag. 32:

„Ich habe wohl 20 Nächte aufgesessen, um nach seiner (Lessings) Idee zehn Stücke in eins zu bringen.“

[2]) R. Schiedermair II, 11 nennt sie eine vortreffliche, was nur mit der Einschränkung geschehen kann, dass an Schmid zum Teil Fehler gerügt werden, die gar nicht ihm, sondern den Engländern zur Last fallen.

ton des Ralph macht es gar zu plump . . . selbst bei Brooke habe ich mässigen müssen (aber Brooke hat er genommen).

Banks kramt (4. Szene), wenn die Königin erscheint, zu viel englische Geschichte aus. Ich habe mich daher lieber an Brooke gehalten.

Die letzten Worte der Königin, womit ich den I. Akt geschlossen, sind von Brooke.

Die paar Zeilen, womit Rutland diesen Akt (II) eröffnet, gehören dem Banks.

Wenn Southampton seine Fürbitte eingelegt hat, so haranguiert Elisabeth bei Banks eine Beyseite (aparte) von 10 Versen, ich habe daher lieber die Antwort, die sie Brooke geben lässt, genommen.

Sie (Elisabeth) entschliesst sich bei Banks sogleich, ihn (Essex) zu sehen; hier habe ich mich aber an Brooke gehalten.

Der Zug, da sie (E.) wegen der Suplikationen fragt, gehört dem Brooke.

Die 8. Szene habe ich dem Brooke zu danken, da sie bei Banks nur aus einem übel angebrachten Gleichnis besteht.

Wenn Burleigh den Essex (IX. Szene) seine Degradation ankündigt, kommen einige kleine Züge vor, welche ich von Brooke geborgt habe.

Die 10. Szene ist bei Banks ein leeres Geschwätz, ... hier bin ich dem Brooke gefolgt.

Die Kälte derer Herrn Banks, Jones, Ralph in der (XII. Szene) rührenden Zusammenkunft zwischen Essex und der Rutland ist unbeschreiblich. Hier hat mir Brooke sehr gute Dienste geleistet.

Banks lässt eine Lady die Rutland zur Königin abrufen . . . Besser . . . ist unstreitig, wenn (XIII. Szene) der warnende Southampton wie bei Brooke die Liebenden auseinanderbringt. Die letzte Szene gehört dem Brooke ganz allein."

Aber auch bei rein äusserlicher Betrachtung hat Brooke die Vorherrschaft, denn wenn man nach sorgfältigem Vergleich mit den vier Originalen die Zugehörigkeit der Abschnitte festgestellt hat, so zeigt sich bei der blossen Zählung der Zeilen, dass rund 1220 dem Brooke zufallen, 890 allen andern drei miteinander, wobei allerdings die unmittelbar aus der Hamburgischen Dramaturgie herübergenommenen Szenen[1]) nicht verrechnet sind. Der

[1]) Hamb. Dram., 57. und 58. Stück.

Irrtum des Kritikers der Allgemeinen Deutschen Bibliothek beruht wahrscheinlich auf der Angabe Schmids, nach der er besonders von der Darlegung des Banks'schen Trauerspiels angeregt war, vielleicht auch auf der Reihenfolge der englischen Autoren im Titel (Banks, Brooke, Jones, Ralph), aber nach der Bedeutung, welche gerade der Name des Banks durch die Hamburgische Dramaturgie gewonnen hatte, war es natürlich, dass er die erste Stelle einnahm. Nicht zuletzt aber darf man auch die Flüchtigkeit des Rezensenten dafür verantwortlich machen. Ausserdem bemerkt auch der literarische Kollege Schmids, J. G. Dyk, in der Vorrede zur 2. Auflage seiner eigenen Essexbearbeitung, dass Schmid bei seiner Übersetzung neben Banks auch Ralph, Jones und Brooke zu Rat gezogen habe; „der Letztere nützte ihm am meisten, weil er die pomphafte Sprache des Banks zur natürlichen herabgestimmt und überdies verschiedene glückliche Veränderungen mit seinem Original vorgenommen hat."

Schmid hat die Winke, welche Lessing bezüglich des Rings[1]) gibt, befolgt, indem er seine Schenkung vor die Handlung verlegt und seine Übergabe in einen Zeitpunkt, wo die Königin von der Unschuld des verurteilten Grafen überzeugt ist. Die Ohrfeige[2]) hingegen, welche Lessing gerechtfertigt hatte, scheint dem friedfertigen Professor doch nicht recht haltbar gewesen zu sein, weshalb er die Sache dahin ändert, dass die Königin nur zum Schlage ausholt mit der Begründung, dass „auch da schon Essex die nämlichen Ursachen habe, aufgebracht zu sein". Das einzig Neue, was er selbst hinzugefügt, ist das nebensächliche Motiv, dass die Nottingham bei der Entdeckung ihres Betrugs Gift nimmt und hierauf der Königin darlegt, dass sie ja doch beide von derselben Leidenschaft geleitet worden seien.

So gering das poetische Verdienst Schmids an seiner Arbeit war, so glücklich war doch sein Griff. Dieser „buchstabierende Souffleur des Britischen Theaters"[3]), der das Stück in der ausdrücklichen Absicht verfasst hatte, den französischen Essex (Stüven) von der Bühne zu verdrängen[4]), nachdem ihn doch kein Mensch mehr

[1]) Hamb. Dram., 55. Stück.

[2]) Ebd., 55. und 56. Stück.

[3]) Herder im Wandsbecker Boten 1771.

[4]) Weshalb er auch den Titel änderte und sein Stück „Die Gunst der Fürsten" nannte.

spielte [1]), fand genug Beifall, und der unverwüstliche Reiz des Stoffes überwand auch hier die Mängel seiner Bearbeitung. Im Jahre seines Erscheinens wurde er in Berlin, Hannover, Hamburg und Wien [2]) aufgeführt, aber mit Ausnahme von Hamburg, wo er zur Glanzrolle Brockmanns [3]) wurde, scheint er besonders in Süddeutschland gepflegt worden zu sein, denn nachdem er in Breslau [4]) 1778 sich nicht zu halten vermocht hatte, blüht er in Darmstadt [5]), Stuttgart [6]), Augsburg [7]), Salzburg [8]) und Strassburg und hielt sich in Wien sogar bis zum 25. September 1822, wo er von dem des Collin abgelöst wurde (vergleiche Otto Rub, Burgtheater, pag. 5).

Schon im Jahre 1777 erfuhr diese Übersetzung eine Neubearbeitung von dem literarischen Freund Schmids, Joh. G. Dyk [9]), der wie an anderen gemeinsamen Unternehmungen auch an der Schmidschen Essexübertragung Anteil gehabt hatte, wenngleich zunächst auch nur den der Anregung [10]). Der „Graf von Essex", den er von neuem schaffen zu müssen glaubte, kann indessen nichts anderes genannt werden als eine verbesserte Neuauflage der „Gunst der Fürsten", wobei die Verbesserung durch die schon genannte Kritik der Schmidschen Arbeit in der Allgemeinen Deut-

[1]) Vorrede, pag. XXX, vergl. auch J. F. Schütze, pag. 393: Sein (Schmids) Essex nahm sich auf der Bühne wenigstens besser, als der bis jetzt bekannte Racinesche (!) Essex des Stüven. Schmid sagt zwar in seiner Chronologie des deutschen Theaters, neu herausgegeben von P. Legband, Berlin 1902, pag. 62: der Stüvensche Essex habe sich bis auf den heutigen Tag (1775) erhalten, aber ich habe nirgends einen Beleg oder ein Anzeichen dafür finden können.

[2]) R. Kiessling und Almanach des Theaters in Wien 1774.

[3]) Litzmann, Schroeder II, 134 und Schütze pag. 393, 413, 465, 481.

[4]) R. Kiessling.

[5]) Reichards Theaterjournal für Deutschland 7. Stück pag. 59.

[6]) Ibd. 10. Stück pag. 43 ff (Schikandersche Gesellschaft).

[7]) Ibd. 12. Stück pag. 73.

[8]) Ibd. 19. Stück pag. 40 (als Eröffnungsstück).

[9]) Joh. G. Dyk, der Graf von Essex, ein Trauerspiel in fünf Akten nach dem Englischen des Banks, 1. Ausgabe 1777, 2. Ausgabe 1780, 3. Ausgabe 1786 (vergleiche Goedeke II. 5., pag. 247 und 249).

[10]) Vergleiche Schreiben des Verfassers an den Herrn Geheimen Canzellisten Meissner zu Dresden vom 16. Dezember 1776: „Da ich bereits an der ersten Erscheinung des Stückes einigen Anteil hatte . . .". Ebenso Vorrede zur 2. Auflage des Dyk'schen Essex: „Herr Prof. Schmid, der auf meinen Rath Banks Trauerspiel im fünften Teil seines englischen Theaters deutsch lieferte. . . .".

schen Bibliothek sowohl veranlasst als auch bestimmt wurde[1]). Immerhin folgte Dyk nicht nur dieser eingehenden Kritik sklavisch in allen Punkten, sondern er brachte auch Änderungen an, die seinem eigenen Kunsturteil entsprangen[2]). So unterscheidet sich der Essex des Dyk von dem Schmidschen durch wesentliche Kürzungen, sorgfältigere Motivierungen und Entfernung des Intriguenspiels zwischen Nottingham und Burleigh; auch vergiftet sich die Nottingham am Schlusse nicht wie bei Schmid, dafür wird die Leiche des gerichteten Grafen hereingebracht und an der klagenden Königin vorbeigetragen, — eine Einzelheit, welche die Bearbeitung des James Ralph darbot. Sonst aber entsprechen sich beide Stücke wörtlich und stimmen in der Szenenfolge mit unwesentlichen Änderungen überein. C. H. Schmid vermerkte diese eigenmächtige Redaktion seiner Übersetzung mit nicht zu verkennender Verstimmung in seinem Almanach der deutschen Musen vom Jahre 1778, Leipzig (pag. 108). In der Tat war es auch die Dyk'sche Bearbeitung, welche die „Gunst des Fürsten" langsam aber endgültig verdrängte, obwohl sie vor dem letzteren Stück nicht das grössere Verdienst und die grössere Arbeit, sondern nur die grössere Bühnenbrauchbarkeit voraus hatte. Sie war es, die von 1871 an eines der beliebtesten Repertoirestücke der kurfürstlich Kölnischen Hofschauspielergesellschaft wurde[3]), sie war es, die am 2. Juni 1791 über die Weimarische Bühne ging[4]), sie war es, der Schiller sein Interesse entgegenbrachte und sie hielt sich (in Breslau) bis zum 24. Oktober 1834 auf den Brettern, wo sie zum letztenmal gespielt wurde[5]).

In der Dyck'schen Fassung begegnete der Essexstoff sowohl einem Goethe wie einem Schiller. Der erstere verlieh dem Stück einen kostbaren Schmuck durch den Epilog, den er auf Wunsch

---

[1]) Vergleiche Schreiben an Meissner.

[2]) Über die genaueren Gesichtspunkte seiner Neubearbeitung vergleiche das Schreiben an Meissner und die Vorrede zur 2. Auflage.

[3]) Siehe Reichardts Theaterjournal, 20. Stück.

[4]) Über die Daten der Weimarer Aufführungen vergleiche Theatergesch. Forschungen. Bd. I: C. A. H. Burkhardt, das Repertoir der Weimarischen Hofbühne unter Goethes Leitung 1791—1817. In Leipzig wurde das Stück 1799 aufgeführt, mit Fleck in der Titelrolle.

[5]) Vergleiche R. Kiessling, der über die Breslauer Essexaufführungen noch weitere Daten gibt.

der Schauspielerin Amalie Wolff an Stelle des letzten Auftritts sprechen liess, als das Trauerspiel am 30. Juni 1814 in Lauchstädt gespielt wurde, und es ist zweiffellos, dass Schiller das Drama von Jugend auf kannte und sich dafür interessiert hat[1]).

Aus Schillers dramatischer Kunst haben im besonderen auch die folgenden Essexbearbeiter Nutzen gezogen, von dem platten Abschreiber Deuringer bis zu Köstlin, bei dem sich überall Reminiszenzen an seinen grossen Landsmann finden[2]) und bis zu Laube, dem grössten unter allen, dessen technische Gewohnheiten die Patenschaft Schillers nicht verleugnen können[3]). Indessen zeigt das Essexdrama, welches zuerst nach Schiller entstanden ist, also das Werk des Collin (1823), noch keine Beeinflussung, die Tatsache ausgenommen, dass Collin zuerst seinen Essex in Jamben behandelt. Da ausserdem Deuringer und Köstlin nicht aufgeführt wurden. Werther aber schon infolge des memoirenhaften Charakters seiner Arbeit und ihrer tendenziös prosaischen Form einer engeren Berührung mit Schiller entging, so war es Laube, welcher den Geist des Klassikers am wirksamsten verjüngt hat. Vielleicht hat Laube auch in diesem Sinne auf seinen Nachfolger Lohman gewirkt; aber ausser einer besonders auffallenden Ähnlichkeit mit Don Carlos verrät sich nichts Schillerisches in dessen Drama, und in der letzten Bearbeitung (von Schenk) ist vollends nichts mehr davon zu spüren. Es war natürlich, dass für die Geschichte der Essexdramen die 1800 erschienene „Maria Stuart" am meisten von Bedeutung wurde, sowohl infolge des Milieus überhaupt, als speziell wegen der verwandten Situation, in welcher sich beidemale die englische Königin befindet, wobei besonders der letzte Akt der Schillerschen Tragödie

[1]) Siehe Allgemeine Zeitung (München), Jahrgang 1900, Beilage 106: Ernst Müller „Eine neue Dramenliste Schillers". Dass Schiller das Stück schon früher kennen lernte, legt die Tatsache nahe, dass es ein Repertoirstück der dilettantischen Theatergesellschaft an der Karlsschule war (vergleiche Reichardts Theaterjournal, Stück XXI). Mit Vorsicht darf vielleicht bemerkt werden, dass sich die berühmte Eingangsfrage in den „Räubern: Aber ist Euch auch wohl, Vater, Ihr seht so bleich," und die Antwort: „Ganz wohl, mein Sohn!" im Essexdrama ganz ähnlich finden. Dort fragt (III, 2) Nottingham, ehe sie Essex bei der Königin verleumdet . . . . Ist Ihnen nicht wohl? Was ist's, das Sie bekümmert? darauf die Königin: Steh auf, ich bitte dich, mir ist ganz wohl." —

[2]) Siehe H. Fischer, R. Köstlin, pag. 20/21.

[3]) Vergleiche darüber Bulthaupt: Dramaturgie der Klassiker, pag. 388 ff.

stets mehr oder weniger deutlich durch die Schlusstücke der Essex-bearbeitungen hindurchblickt, ohne dass doch greifbare Anhaltspunkte zur Behauptung einer direkten Einwirkung vorhanden wären. Wörtliche Anlehnungen zumal sind, von dem einzigen Deuringer abgesehen, vermieden, da sie wegen der Berühmtheit des Originals doch sogleich ins Auge springen mussten.

Die Anregungen, die Lessing durch die Besprechung des spanischen Essex gegeben hatte, griff zuerst der österreichische Theaterdirektor Ch. Seipp auf. Sein Stück, dessen Titel aus dem Spanischen übernommen ist[1]), wurde, da es bereits ohne die Erlaubnis des Verfassers auf anderen Bühnen (Graz) gespielt wurde, 1785 gedruckt, nachdem es schon 1779 entstanden war[2]). Dieser Bühnenpraktiker beschränkte sich keineswegs darauf, den Stoff einfach in eine andere Sprache umzusetzen, vielmehr suchte er den bizarren Fremdling durch gewandte Änderungen in den Rahmen des deutschen Theaters einzupassen, indem er schon äusserlich das ungewöhnliche Metrum in Prosa auflöste (wobei ihm die Textproben der Hamb. Dram. ein Fingerzeig gewesen sein mögen[3]), und obgleich er die Fabel bis auf die Einteilung der Szenenfolge beibehielt, verwandelte er doch ihr romantisches Milieu in jenes erhabenere und tragischere, wie es durch die französischen und englischen Bearbeitungen obligat geworden war. Besonders deutlich, wenn auch gerade hier am ungeschicktesten, zeigt sich dieser Kompromiss in der Behandlung der komischen Figur des Kosmus, die in ihrem ursprünglichen Kontrast gegen die sonstige Handlung auf der deutschen dramatischen Bühne unmöglich war, und so erlebt diese Figur in der Seipp'schen Bearbeitung eine ganz bezeichnende Metamorphose, indem sie anfangs dieselbe beschränkte Feigheit des Originals zeigt, um sich dann plötzlich zum treuen Diener und rührenden Genossen im Unglück zu entwickeln, dessen geistiger Ursprung nirgends anders als in dem Banks'schen Essexfreund Southampton zu suchen ist. So pfropfte Seipp dieses fremde Reis auf den alten Baum, so dass sich die Säfte mischten

[1]) Für seine Gebieterin sterben = dar la vida por su dama.

[2]) Vergleiche Vorerinnerung, pag. II.

[3]) Indessen nimmt er diese keineswegs wörtlich herüber, wie R. Schiedermair II, 13 behauptet, sondern unterwirft sie zum grossen Teil nicht ungeschickten Änderungen.

und in der Blüte eine eigenartige Verquickung spanischer Phantasie und englischer Tragik entstand.

Im Gegensatz zu seinem Vorbild führt Seipp nicht in medias res. Vielmehr eröffnet er sein Stück mit einem Zwiegespräch Blankas und Roberts, in dem wir die historischen Grundlagen des politisch persönlichen Rachemotivs der beiden kennen lernen[1]). Blanka ist nicht die Geliebte des Essex; man merkt auch hier den Bearbeiter, der ein deutsches Publikum des 18. Jahrhunderts im Auge hat, wenn er sie zur Verlobten macht. In der Überfallszene, die sich im wesentlichen an das spanische Muster hält, wird Elisabeth nicht badend vorgeführt, sondern schlafend, weshalb denn auch im folgenden Gespräch zwischen Essex und Cuffe (so heisst hier Cosmos) die spitzfindigen Schilderungen der schönen Dame, deren Geschmacklosigkeit schon Lessing gerügt hatte, wegfallen. Cuffe hat sich ebenso feig benommen, wie im Original, ja er lässt sich von den fliehenden Meuchelmördern sogar noch die anvertrauten Pferde ohne Gegenwehr entreissen. In der folgenden Szene, wo aus dem Herzog von Alonzo ein Prinz Franz und aus der Kammerzofe Flora eine Freundin Blankas, Lydy, geworden ist, macht es der letztere Umstand klar, dass der Prinz zur Erreichung seines Zwecks nicht einfach eine Goldkette präsentieren kann, sondern sich die Hilfe Lydy's durch eindringliche und rührende Schilderung seiner Liebeslage verschafft.

In der offiziellen Begrüssungsszene zwischen Essex und der Königin fällt das fortwährende Beiseitereden beider, das schon Lessing eine „unnatürliche Künstelei" genannt hatte, weg, um durch Anspielungen und beiderseitiges verstecktes Sondieren ersetzt zu werden. Auch schickt Elisabeth den Grafen nicht zögernd

[1]) Im Spanischen geschieht dies erst in der Begrüssungsszene zwischen Essex und Blanka. Infolgedessen bleiben die knappen Ereignisse des Anfangs etwas unklar und überdies musste Blanka dem Zuschauer zuliebe ihrem Geliebten eine langatmige Erzählung geben, deren Inhalt ihm doch längst bekannt sein müsste. Lessing hatte dies letztere gerügt. Durch Seipps Änderung fiel zwar der erste Mangel weg, indessen blieb der zweite, da Seipp auch in der Begrüssungsszene die Geschichte ausführlich wiederholen lässt. Indessen mag sich dies daraus erklären, dass der Verfasser die Achse seines Stücks viel gewichtiger in das Rachemotiv Blankas verlegt als das Original, wie er denn auch alle Szenen, welche die Entwicklung dieses Moments einschliessen, ungleich gewichtiger hervortreten lässt.

fort, um ihn gleich wieder zurückzurufen, vielmehr ist diese ganze Situation[1]) zusammengedrängt auf die Bemerkung: „Der Kanzler bleibt mir sehr lange“[2]).

Nachdem der spanische Cosmos Pistolen und Schärpe in Verwahrung bekommen hat, macht er sich sogleich daran, alles der Kammerzofe zu verraten. Seipp lässt diesen Zug fallen, wie denn die Verwandlung des Cuffe eben hier beginnt, denn auch die im Spanischen geschilderte unästhetische Art, wie er die Bedrängnis, welche ihm das Geheimnis macht, mit Blähungen usw. vergleicht[3]), fällt weg.

Die lyrische Szene des spanischen Originals, wo die Hofdame Irene eine Redondilla singt, deren Glossierung Essex Gelegenheit gibt, seine Liebe in verblümter Weise zu gestehen, fällt weg, ebenso die daraus folgenden weitschweifigen Sophistereien über die Liebe. An ihre Stelle tritt ein Zwiegespräch der Königin mit dem Grafen, worin sie über das Los der Fürsten klagt, die ihrer Stellung wegen auf manches verzichten müssen, was sonst das Recht eines jeden Menschenkindes ist[4]). Die Widerlegung dieser wehmütigen Gedanken gibt nun Essex Gelegenheit zu seiner Erklärung[5]).

Nachdem im Spanischen Blanka ihre Liebe zu Essex der Königin gestanden und in gröbster Weise von dieser zurechtgewiesen worden ist, erscheint sie gleich darauf mit der Pistole in der Hand bei der eingeschlafenen Königin. Hier hat nun Seipp bezeichnenderweise eine weitläufige Szene zwischen Blanka und Essex eingeschoben, in der sie ihre Rachegier zu rechtfertigen sucht und ihrem Verlobten den Umschwung zwischen ihrer früheren Sanftmut und ihrer jetzigen Wildheit erklärt[6]). Schliesslich ergreift sie die Pistole und enteilt in das Kabinet Elisabeths. Essex folgt

[1]) Span., I. Akt, Schluss.

[2]) Seipp, I. Akt, 10. Auftritt, pag. 57.

[3]) Spanisch, II. Akt, Anfang, von Lessing (63. Stück) gerügt.

[4]) Hier ist deutlich ein Motiv der Engländer und Franzosen aufgenommen, die eben den Konflikt zwischen hoher Stellung und menschlichen Gefühlen bei Elisabeth in den Vordergrund stellen. Im spanischen Essex fehlen diese Reflexionen völlig.

[5]) Seipp, II. Akt, 4. Auftritt, pag. 67.

[6]) Seipp, II. Akt, 1. Auftritt, pag. 100; dass Seipp diese einzige Szene eingeschoben hat, beweist, welche Bedeutung er dem Rachemotiv der Blanka beimisst.

ihr bestürzt. Auf diese Weise wird die ganze Situation besser motiviert, denn im spanischen Stück kommt Essex ganz zufällig im entscheidenden Augenblick herbei, nachdem er Blanka (zur Nachtzeit) vergeblich auf ihrem Zimmer gesucht hat.

Seipp (III, 4) lässt Essex bei seiner Verhaftung gegen die beleidigenden Worte des Kanzlers[1]) zum Schwert greifen[2]). Davon ist nichts im spanischen Original. Dort wird Essex auch einfach abgeführt; Seipp aber verleiht hier der Königin einen neuen Zug, indem sie den Grafen, ihrer Neigung folgend und wegen Mangels an Beweisen freigibt. Da aber tritt Prinz Franz hinzu und teilt sein Erlebnis im Kabinet der Blanka mit[3]). Nun erst erfolgt die Abführung. Dass ihr Blanka stillschweigend zusieht, dass sie es geschehen lässt, wenn Essex die Schuld aus Galanterie auf sich nimmt, ist im Spanischen keineswegs ein edler Zug; bei Seipp gesteht sie denn auch den wahren Sachverhalt, aber es wird ihr nicht geglaubt, da man ihre Beteuerungen als aus einem liebenden und geängstigten Herzen kommend ansieht.

Die Szene des spanischen Stücks, in der Cosmos sich dagegen verwahrt, ein „Vertrauter" zu sein und zum Gegenbeweis alles verrät, was er überhaupt von Essex weiss, fällt weg. Dafür nimmt er im 4. Auftritt des 4. Aufzugs ganz die Züge des Southampton an, indem er mit dem Grafen gemeinsamer Gefangener zu sein begehrt und in tatkräftiger Weise dessen Unschuld vertritt[4]).

---

[1]) Aus dem spanischen Seneschall ist ein Kanzler geworden (Anlehnung an die englischen Stücke).

[2]) Eine deutliche Erinnerung an Banks, nur dass Essex dort gegen die Königin den Degen zieht.

[3]) Dies ist dramaturgisch und logisch ein wesentlicher Fortschritt, denn da im spanischen Stück der Herzog Alanco von seinem Erlebnis keinerlei Gebrauch machte, so ist sein Dazwischentreten für die Entwicklung des Stückes völlig belanglos, ja es stört geradezu, indem der Zuschauer durch sein aufregendes Dazwischentreten gespannt wird, ohne dass doch irgendwelche Folgen entstünden, die seine geweckte Erwartung befriedigten.

[4]) Der Name Cuffe und die Verwicklung seines Trägers in den Prozess des Grafen ist historisch. Weder in französischen noch in englischen Stücken findet sich diese Person als handelnde Figur und wenn Seipp nicht bloss den Namen allein eingesetzt hat, sondern über den Sekretär des Grafen genauer unterrichtet war, was sehr wahrscheinlich ist, so hat er hier historische Angaben verwertet, die ihm bei Cambden, history of Eliz. Buch IV, pag. 602 und R. Baker, pag. 392, vorgelegen sind.

Nach der Charakterwandlung des Seipp'schen Cuffe ist es erklärlich, dass er den an Blanka abzuliefernden Brief nicht aus niederträchtiger Neugier erbricht, um ihn hierauf der ersten besten Person auszuliefern, die ihm in den Weg läuft. (Es ist ja ausserdem ein reiner Zufall, dass dies gerade die Königin ist.) Vielmehr gibt er das Schreiben absichtlich der Elisabeth, in der Sorge um Essex und in der Vermutung, der Brief werde wichtige Aufschlüsse enthalten. Mit dem Brief selbst lässt Seipp ein ganz neues Motiv eintreten, indem sein anfänglicher missverstandener Wortlaut die Königin bestimmt, das Todesurteil vollstrecken zu lassen. Der Offizier eilt davon. Da löst sich beim Weiterlesen der ganze unglückselige Irrtum auf. Elisabeth schickt den Kanzler mit dem Gegenbefehl, aber zu spät[1]).

Seipp lässt den Leichnam des Grafen nicht auf die Bühne bringen, wie es im Original geschieht.

Diese durch ihre dramaturgische Gewandtheit bemerkenswerte Bearbeitung des spanischen Essex war zugleich seine erste und letzte in Deutschland[2]).

Das Stück blieb fast ausschliesslich auf süddeutsche Bühnen beschränkt[3]). Nach der Mitteilung R. Kiesslings sprach sie (1786) in Breslau nicht an und wurde nur zweimal gespielt.

So sehr sich auch Seipp bemüht hatte, die spanische Fassung der Essexlegende auf der deutschen Bühne heimisch zu machen, so wurde sie doch nicht Herr über die englische, und die nächste Bearbeitung des Stoffes, deren Verfasser Matthäus von Collin[4]) war,

[1]) Das Motiv, hintereinander zwei entgegengesetzte Befehle zu schicken, indem beidemale der Brief eine Rolle spielt, ist mit Banks verwandt. Im spanischen Stück hat Elisabeth gar keine Gelegenheit mehr einen Widerruf ergehen zu lassen.

[2]) In dem Essex des H. H. L. Spitta (Sequanus) 1822 Göttingen liegt eine genaue Übersetzung des Originals vor, die sogar Versmass und Reimweise sorgfältig beibehalten hat. Spitta hält noch Juan de Matos Fregoso für den Verfasser (Vorwort, pag. V—VIII). Er will nur „einen Beitrag zur Kenntnis der spanischen Poesie geben", sein Stück hat auch niemals die Bühne gesehen. Thiele-Schröter setzen in ihrer Hamburger Dramaturgie anstatt der von Lessing spanisch mitgeteilten Abschnitte die entsprechenden Übersetzungen des Spitta (Hamburger Dramaturgie [Thiele-Schröter] Halle 1877, pag. 352) ein.

[3]) Innsbruck, Augsburg, Graz; siehe Vorerinnerung, pag. II und III.

[4]) 1823 aufgeführt, 1827 abgedruckt in den „Nachgelassenen Gedichten von Matth. v. Collin; herausgegeben von J. v. Hammer, Wien.

der Bruder des bekannteren Heinrich, zeigt eine Auffassung, welche von neuem und entscheidend an die englischen Vorbilder anknüpft. Wenn Collin sein Werk indessen eine „Bearbeitung des dem deutschen Theater seit einem halben Jahrhundert heimischen Trauerspiels" nennt und von diesem Trauerspiel als einem „Original" spricht, so geht daraus hervor, dass er die weitläufige ausserdeutsche Vorgeschichte der Essexdramen nicht kennt und folglich auch nicht die Hamburgische Dramaturgie. Er selbst gesteht[1]), dass er die Arbeit auf Veranlassung der K. K. Hoftheaterdirektion unternommen habe, hinter der man nach den Angaben J. v. Hammers[2]) den Grafen von Dietrichstein vermuten darf. Da Collin dem Titel seines Trauerspiels beifügt, dass es „nach dem älteren Stück desselben Namens bearbeitet" sei, so schien, da dies, wie schon ein flüchtiger Blick in sein Drama lehrt, nur eine Bearbeitung der englischen Dramatiker gewesen sein kann[3]), zunächst nur Dyk in Betracht zu kommen, denn Schmid hatte ja einen andern Namen (Gunst der Fürsten) gewählt[4]). Indessen fällt die Angabe Collins, dass sein Vorbild seit einem halben Jahrhundert auf den deutschen Bühnen heimisch sei, genau mit dem Zeitpunkt (1773) zusammen, zu dem der Schmid'sche Essex erschienen war. Zwar liegen die beiden Bearbeitungen nur 4 Jahre (Dyk 1777) auseinander, auch sind beide einander so ähnlich, dass man in der sehr selbständigen Arbeit Collins schwer erkennen kann, welcher der beiden Vorgänger seine Grundlage bildete. Immerhin lassen sich folgende Tatsachen feststellen:

Collin I. Akt, 4. Auftritt:

Nachdem Burleigh bei der Königin erschienen ist und sich anschickt, von dem überraschenden Waffenstillstand des Grafen Essex Bericht zu erstatten, spricht Southampton für sich: „Jetzt, scheint es, legt er seine Mine an."

---

[1]) Vorbericht (Nachgel. Gedichte).

[2]) Ibd. Biographisches Vorwort, pag. XX.

[3]) Laube nimmt an a. O. Bezug auf „die älteren englischen Bearbeitungen", aus denen Collin seine Arbeit in Jamben zusammengestellt habe. Unter dieser etwas unklaren Angabe kann jedoch nichts anderes verstanden werden, als die älteren deutschen Bearbeitungen der englischen Essexstücke.

[4]) Dass Collin die Wallishäuser Ausgabe des Essextrauerspiels (1803, Wien) benutzt habe, wie Schiedermair annimmt, widerspricht der ausdrücklichen Zeitangabe Collins von 50 Jahren.

Diese Zwischenbemerkung hat nur Schmid; bei Dyk fehlt sie.

Collin II. Akt, 4. Auftritt:

Während Essex die Königin mit gebeugtem Knie grüsst, ignoriert ihn diese und wendet sich an Burleigh: „Ihr habt doch die Suppliken, Mylord Burleigh — — Erledigt wie ich Euch auftrug?

Diese Zwischenfrage hat nur Schmid; sie fehlt bei Dyk.

Schmid hat sie bekanntlich aus Brooke übernommen.

Collin II. Akt, 7. Auftritt.

Burleigh und Raleigh kommen, um Essex seiner Ämter zu entsetzen und ihm den Feldherrnstab abzuverlangen.

Ebenso bei Schmid; bei Dyk ist es Burleigh allein.

Collin V. Akt, 4. Auftritt:

Essex empfiehlt beim Abschied von Southampton diesem seine Gemahlin zum Schutze.

Dasselbe bei Schmid; bei Dyk gedenkt Essex nur seiner Gemahlin, ohne die Freundesbitte auszusprechen.

Collin 5. Akt, 5. Auftritt:

Rutland, die beim Abschied in Ohnmacht gefallen ist, erwacht wieder, sobald Essex weggegangen ist, zu verzweifelten Klagen. Ebenso bei Schmid; Dyk lässt sie erst wieder zum Bewusstsein kommen, als Elisabeth den Namen Essex ausspricht.

Collin V. Akt, 11. Auftritt:

Nottingham vergiftet sich.

Schmid hatte eben diesen Zug selbständig eingeführt; Dyk lässt ihn wegfallen.

Somit hat es die grösste Wahrscheinlichkeit, dass sich Collin an die Schmid'sche Bearbeitung gehalten hat, umso mehr als der einzige Gegengrund die Verschiedenheit des Titels ist, obgleich sich Collin auf ein Schauspiel „gleichen Namens“ beruft.

Collins Bearbeitung ist die erste, welche sich in der Form von den bisherigen Stücken unterscheidet, um wieder zur gebundenen Sprache zu greifen und, nachdem das Alexandrinergewand des Stüven'schen Essex längt überwunden war, erschien der Stoff nunmehr in dem des fünffüssigen Jambus, schon äusserlich die Entwicklung des deutschen Theaters darlegend. Collin berichtet, dass er sich bemüht habe, durch eine edlere Sprache das alte Stück zu heben, aber mit der blossen Umgiessung der vorliegenden Prosa in zeitgemässe Jamben war dies Ziel nicht

erreicht und Laube bezeichnet denn auch die Sprache Collins kurzweg als „morsch und unbrauchbar“. Sein Hauptaugenmerk indessen war auf das Dramaturgische gerichtet; die Änderungen, welche daraus entsprangen, beschränken sich, bei geringfügigen Nebendingen, ausschliesslich auf den Charakter des Nottingham. Collin gab sich mit dem einfachen, von den Engländern übernommenen Motiv der Rache nicht zufrieden, sondern schuf eine weiblichere Natur, indem er der Frau, die einst den Grafen liebte, zwar den Schmerz, verschmäht worden zu sein, liess, aber auch die frühere Neigung nicht völlig in blinde Rachgier umgeschlagen wissen wollte. So heiratet die Nottingham zwar den Lord Nottingham, den sie nicht liebt, um sich Mittel und Weg zur Rache zu verschaffen, aber als sich das Unheil immer drohender um Essex zusammenzieht, verfasst sie einen Brief, welchen sie der Königin in die Hände spielt, um durch die Schilderung der Verdienste des Essex und des Neids seiner Feinde, Elisabeths schwankende Gefühle günstig für ihn zu stimmen. Indessen errät Elisabeth die Verfasserin sogleich; so findet sie eine Vertraute, die sie in den Tower schickt, um Essex den Ring zu entlocken, von dessen Auslieferung oder Verweigerung sie ihren Schiedsspruch abhängig machen will. Der Ring verliert also hier durchaus seine Bedeutung als freiwillige Gnadenbitte des Grafen; er kann kein Zeichen des gebrochenen Stolzes mehr sein, sondern erscheint einfach als ein sinnlos und äusserlich abgefordertes Geschenk, denn wenn die Königin schon gewillt ist, den Grafen zu begnadigen, auch wenn der Ring nur durch Überredungskünste abgeschwatzt wird, die anzuwenden sie der Nottingham ausdrücklich ans Herz legt, so sieht man nicht ein, weshalb sie ihm nicht gleich die Freiheit gibt. Collin hat damit den Sinn der Ringepisode zerstört, der doch darin bestand, eine Symbolisierung des gebrochenen Stolzes zu sein, das Einzige, was die Königin verlangt, um den trotzigen Essex wieder in Gnade anzunehmen. Hier ist die innere Entscheidung gar nicht in Händen des Grafen; es würde alles gut ablaufen, wenn Essex nicht dennoch die Dummheit beginge, der Nottingham ohne jede Veranlassung seine Ehe mit Rutland zu gestehen. Es ist weder sehr feinfühlig noch sehr klug von dem Grafen, dies einer Dame zu sagen, welche ihm einst ihre Hand angeboten und man kann der Nottingham um ebenso viel weniger zürnen,

wenn sie darüber empört ist, als den Grafen bedauern, der sein Ende der Schwatzhaftigkeit verdankt. Das Motiv der Eifersucht ist also bei Collin erst hier in die Nottingham verlegt; die Königin aber, der Rutland inzwischen auch noch zum Überfluss die heimliche Ehe gestanden hat, wird von derselben Leidenschaft erfasst und fertigt das Todesurteil aus. Lady Nottingham, den ausgelieferten Ring am Finger, ausser sich über das verratene Geheimnis, begegnet der königlichen Abordnung mit dem unterschriebenen Urteil, dessen Vollziehung aber von der Aussage der Nottingham abhängt. Elisabeth also unterschreibt das Todesurteil ihres Günstlings, indem sie durch eine mündlich beigefügte Bedingung seine Gültigkeit oder Nichtgültigkeit festlegt, und überlässt die letzte Entscheidung einer Hofdame, eine Neuerung, die ebenso sehr sachlich angreifbar ist wie ästhetisch, denn erst wenn der Tod des Helden durch den deutlichen Willen der höchsten und letzten Instanz veranlasst wird, entsteht das Gefühl der Trauer, in dem der Zuschauer selbst keinen Ausweg mehr für seinen Helden sieht. Das Hauptgewicht der Handlung fällt bei Collin auf die drei Frauengestalten Elisabeth, Nottingham, Rutland[1]), während Essex eine recht passive Rolle spielt, die er nur durchbricht, um aufzubegehren, wofür er eine Ohrfeige erhält, und seine heimliche Ehe auszuplaudern, wodurch er sein Leben verspielt.

Die Vergiftung der Nottingham, von C. H. Schmid eingeführt, erfährt schliesslich bei Collin eine tiefere Motivierung, indem sie nicht geschieht, um sich vor der königlichen Rache zu schützen, sondern aus Verzweiflung über eine unbedachte Lüge, welche ihr in der Leidenschaft abgenötigt worden ist.

Laube berichtet[2]), dass das Stück bis in die 30er Jahre gut gewirkt habe. 1846 wurde es auf dem Burgtheater zum letztenmal gegeben (siehe Otto Rub, das Burgtheater, Wien 1913, pag. 53). 1850 ging das Trauerspiel noch über die Münchener Hoftheaterbühne. (Vergleiche Schiedermair II, 14).

---

[1]) Der Verfasser gesteht selbst (Vorbericht), dass bei der Aufführung „die Rührung beim Ende der Rutland heftiger sei als es der Plan des ganzen erlaube", aber er hat durch die Betonung vor allem der Nottinghamfigur dieses Missverhältnis eher gesteigert als vermindert.

[2]) Laube, H. Gesammelte Werke (Leipzig 1909), Band 26, dramatische Werke, 4. Band, pag. 143 ff. (Einleitung).

Im Jahr 1837 erlebte die französische Tradition der Essexlegende ein unbedeutendes Aufleben in dem Drama des Ludwig Deuringer (Augsburg 1837, Math. Riegersche Buchhandlung) mit dem Titel: Elisabeth, Königin von England oder: Liebe und Verschmähung. Trauerspiel in 4 Aufzügen, aus der Geschichte Englands.

Der Verfasser hat sich bis zum 3. Auftritt des 2. Akts[1]) an die Corneillesche Fassung gehalten. Damit findet sich bei ihm das Irtomotiv, ebenso die Figur der zweiten Ehrendame und Vertrauten der Königin, Tilney[2]) und die fingierte Geliebte des Grafen, Lady Suffolc. Die Schuldfrage bezüglich der irischen Vorfälle ist genau wie im Vorbild umgangen und die Rechtfertigung des Grafen beschränkt sich lediglich auf die Herzählung seiner Verdienste und auf die Beschimpfung seiner Widersacher. Indessen ist das Ringmotiv, welches Corneille ausdrücklich unterschlagen hatte, in seiner Calprenèdeschen Form übernommen, wo die Vorstellung von den zwei Ringhälften gegeben war. Deuringers selbständige Änderungen zeigen sich zunächst darin, dass er Essex seine Ringhälfte nicht als Gnadenbitte, sondern als blosses Zeichen der Verzeihung und der wehmütigen Erinnerung an schönere Tage übersenden lässt. Er ist weiter der Erste, der die Geschmacklosigkeit begeht, der Voltaireschen Nörgelei zu gehorchen und das Alter der Königin der geschichtlichen Wahrheit zuliebe zu unterstreichen[3]), wodurch ihre Leidenschaft widerwärtig und abstossend wird. Auf historische Kenntnisse weist der Zug hin, dass Essex vor der Hinrichtung den Halskragen von seinem Wamse trennt. Irton vergiftet sich nach der Execution[4]).

Das Stück, welches ungeachtet des metrischen Vorbilds in Prosa abgefasst ist, bedient sich zu Anfang der trivialsten Redeweise, bis man im II. Akt von verblüffenden Wendungen und einer feierlichen Rhythmik überrascht wird, die sich vorzugsweise in jambischem

[1]) Schiedermair II, 10.

[2]) Schon bei Calprenède tritt dieser Name auf.

[3]) Essex (II. Akt, 9. Auftritt) sagt, er könne nicht um die Liebe einer hochbetagten Königin buhlen, und Irton (IV. Akt, 5. Auftritt) wirft der Königin vor, dass sie in ihrem hohen Lebensalter einen Mann (Essex) mit Gewalt noch zu ihrem Buhlen machen wolle.

[4]) Hierin dürfte eine Bekanntschaft mit dem Schmid'schen Essex vorliegen, wo sich die Nottingham, allerdings aus anderen Gründen, auf dieselbe Weise ums Leben bringt.

Takte bewegt; und das Drama Deuringers entpuppt sich als ein unglaublich freches Machwerk, dessen Teile in ungeschicktester Weise aus allen Schatzkammern der grossen Dichter zusammengestohlen sind. Ich gebe nur einige Hauptstellen, die sich indessen erheblich vermehren liessen:

Deuringer, II. Akt, 3. Auftritt, pag. 58:

Wärs möglich nun? Ich könnte nicht mehr, wie ich wollte; ich müsste also diese Tat vollbringen, was ich nie zu denken nur gewagt? (Elisabeth).

Wallensteins Tod, I. Akt, 4. Szene:

Wärs möglich? Könnt' ich nicht mehr wie ich wollte? Nicht mehr zurück, wie mir beliebt? Ich müsste die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht .... (Wallenstein).

Deuringer, II. Akt, 2. Auftritt, pag. 51: Elisabeth: Edler Salisbury! Man zwingt mich! S.: Wer kann dich zwingen? — Du bist Herrscherin! Hier gilt es, deine Majestät, deine ruhmvolle Macht zu zeigen! Gebiete Schweigen jenen rohen Stimmen, die dich erdreusten, Deinem königlichen Willen Zwang anzutun, Dein Urteil zu regieren! Die Furcht nur und ein blinder Wahn bewegt das Volk, dass es in Essex einen Staatsverräter sieht. — Du selbst bist ausser dir, bist schwer gereizt! Jetzt kannst du nicht richten!

Cecil: Gerichtet ist's! Hier ist kein Urteil zu fällen, zu vollziehen ist's!

S.: Nur Aufschub, Königin, Aufschub fordre ich. Dieser Federzug, bedenk es wohl, entscheidet deines Lebens Glück und Frieden. Du hast es so viele Jahre lang bedacht, soll dich jetzt der Augenblick im Sturme mit sich führen? — Nur kurzen Aufshub? Sammle dein Gemüt? Erwarte eine ruhige Stunde! usw.

Maria Stuart, IV. Akt, 9. Szene:

E.: Edler Shrewsbury! Man zwingt mich.

S.: Wer kann dich zwingen? — du bist Herrscherin. Hier gilt es deine Majestät zu zeigen! Gebiete Schweigen jenen rohen Stimmen, die sich erdreisten, deinem Königswillen Zwang anzutun, dein Urteil zu regieren. Die Furcht, ein blinder Wahn bewegt das Volk, Du selbst bist ausser dir, bist schwer gereizt, Du bist ein Mensch und jetzt kannst du nicht richten!

Burleigh: Gerichtet ist schon längst. Hier ist kein Urteil zu fällen, zu vollziehen ist's

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

S.: Nur Aufschub fordr' ich. Dieser Federzug entscheidet deines Lebens Glück und Frieden. Du hast es Jahre lang bedacht, soll dich der Augenblick im Sturme mit sich führen? Nach kurzem Aufschub. Sammle dein Gemüt. Erwarte eine ruhige Stunde usw.

Deuringer, II. Akt, III. Auftritt, pag. 59 f.
Zahlreiche Stellen aus Maria Stuart IV, 9.
Die 9. Szene ist fast ganz geplündert.

Deuringer II, 9. Auftritt, pag. 70. Maria Stuart III, 6.
Hier ruft Irton die bekannten Worte des Burleigh: den Unverschämten möcht ich sehen usw.

Deuringer II, 4 pag. 61.
Monolog Elisabeths.

Maria Stuart IV, 10.
Oh, Sklaverei des Volksdiensts! (Thrones) usw. Deuringer.

Deuringer II, 7 pag. 67: (bis auf die Theateranmerkungen geht seine Abschreiberei):
Sie unterzeichnet mit einem raschen, festen Federzuge und lässt dann die Feder fallen usw.

Maria Stuart IV, 10.
Schluss.

Deuringer III, 5 pag. 98:
Essex: Ich kann mich nicht allmählich von dem Leben lösen usw.

Maria Stuart V, 1:
Kennedy: Man löst sich nicht allmählich von dem Leben usw.

Deuringer III, 7 pag. 104.
Essex: Was klagt Ihr? — Ihr solltet Euch jetzt freuen usw.

Ibd.: Ich bin noch Essex, bin noch der grosse, starke Essex! Bins, dessen Mut der stolze Spanier so oft erfahren musste; bins, den jene siegggewohnten Meere kennen; bins, den die grosse Elisabeth so oft die Stütze ihres Throns nannte; bins, von dessen Taten und Schicksal noch die späte Nachwelt erzählen wird; bin der grosse Feldherr Essex noch!

Maria Stuart V, 6:
Maria: Was klagt Ihr? usw.

Grillparzer, Ahnfrau, 3. Aufzug:

Ja, ich bins, dén du genannt,
Bins, den jene Häscher suchen,
Bins, dem alle Lippen fluchen,
Bins, den jene Wälder kennen,
Bins, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir.

Deuringer II, 11 pag. 81:
Essex: Also keine Rettung mehr? — Keine! — Süsses Leben, schöne frdl. Gewohnheit des Daseins usw.

Egmont, V. Aufzug[1])
(die ganze letzte Szene).

Deuringer IV, 1 pag. 111:
Noch niemand hier? usw.

Maria Stuart V, 11.

Es ist unnötig zu sagen, dass Deuringer auch zahlreiche Einzelzüge aus Maria Stuart herübernimmt, wobei er nicht vor Albernheiten zurückscheut wie der, dass Essex seine Kostbarkeiten Salisbury vermacht. Für den Schluss seines Stückes[2]) braucht er nicht weniger als 50 Seiten, nachdem er die Hauptsache auf 70 untergebracht hatte. So besteht sein Werk in der ersten Hälfte aus einer miserablen Übersetzung, in der zweiten aus einem Durcheinander von gestohlenen Partien, in der Sinn und Komposition des Corneilleschen Essex von endlosen Abschiedsszenen und entlehnten Nebenzügen völlig zerrissen und überwuchert werden. Zum Schluss verzichtet die Königin in rührseliger Resignation auf die Krone und entlässt den Leser aus dieser Räuberhöhle mit den Worten:

Es ist geschehen! Meine Regierungszeit ist jetzt aus. Ich bin jetzt nicht mehr Königin! — Essex's Tod nahm dem britischen Volke seine Herrscherin, mir die Ruhe meines Lebens!

[1]) Schiedermair II, 11 weist schon auf diese Parallele hin.
[2]) Von der Verkündigung des Todesurteils an (II, 10).

Im ausdrücklichen Gegensatz zu allen bisherigen metrischen Bearbeitungen[1]) schrieb C. L. Werther im Sommer 1854[2]) sein Trauerspiel „Liebe und Staatskunst“ in Prosa. Ebenso hat er es zufolge seinen Aussagen verschmäht, andere Quellen zu benutzen als historische, aber wie Schiedermair (II, 16/17) zeigt, ist seine Hauptquelle, nämlich die „secret history“, einstige Vorlage des Banks, kein geschichtliches Dokument, sondern ein Volksbuch. Die Benutzung dieses Werkes zeigt sich vor allem darin, dass Elisabeth den Grafen in Essexhouse besucht, um sich von der verratenen Vermählung ihres Günstlings mit der Gräfin Rutland selbst zu überzeugen. Weiter behält Werther nach dem Muster der „secret history“ die Fassung bei, dass der Ring während des Stücks erst dem Grafen geschenkt wird, genau wie Banks, trotz der eingehenden Kritik, welcher Lessing diesen Punkt unterworfen hatte und trotzdem der Verfasser die Hamburgische Dramaturgie kannte[3]). Ebenso wie Banks stellt er sich aber in Gegensatz zur „secret history“, wenn er die Ohrfeigenepisode aufnimmt, von der das englische Volksbuch nichts weiss. Diesen Zug hat er nach eigener Angabe[4]) der Biographie universelle[5]) entnommen, wie überhaupt die dort wiedergegebene Geschichte des Grafen die Basis bildet, auf der Werther seine Tragödie, in allen Einzelheiten getreu, aufgebaut hat. Nur in einem wesentlichen Punkt entfernt sich Werther von seiner Vorlage, nämlich in der Behandlung des Ringes, von dem die Biographie (XIII, 349) angibt, dass der Graf ihn der Lady Nottingham ausgeliefert habe. Hier aber erfährt das künstlerische Problem der Ringepisode zum erstenmal eine konsequente Lösung. Alle seitherigen Bearbeiter hatten die schliessliche Gnadenbitte durch den Ring mit dem stolzen Charakter des Grafen mit Mühe und Not zu vereinigen versucht; Deuringer lässt den Grafen ausdrücklich sagen, dass er mit der Auslieferung des Ringes

[1]) C. L. Werther, Dramatische Dichtungen: (darin Liebe und Staatskunst), Berlin 1855, Vorrede.

[2]) Siehe Laube, Ges. Werke, Bd. 26 (Leipzig 1909, herausgegeben von Houben, S. 5 f. (Vorbemerkung).

[3]) Vorwort, pag. 3.

[4]) Ibd.

[5]) Biographie universelle ancienne et moderne, Paris 1815, Tome XIII, pag. 342/50.

keine Gnadenbitte verbinde, sondern nur den Beweis seiner Verzeihung und seiner dankbaren Erinnerung an glücklichere Tage. Bei Collin muss die Nottingham den Ring schon fast wider den Willen des Grafen von seinem Finger ziehen, — jetzt verweigert er ihn, bis zum Tode stolz und ungebeugt[1]). Die direkte Folge davon ist, dass die Rache der Nottingham, die bisher den Hauptzug ihres Charakters ausgemacht hat, fällt, denn sie hat nun keine Gelegenheit mehr, durch Unterschlagung des Ringes ihrem verwundeten Herzen Genugtuung zu verschaffen, da er ja gar nicht in ihren Besitz gelangt. Sie hat infolgedessen für das Stück keine andere Bedeutung mehr als die einer blossen Hofdame, welche nichts weiter tut, als dass sie eine Botschaft der Königin in den Tower bringt. Und nachdem auf solche Weise das Furienhafte dieser Gestalt verschwunden ist, lag es nicht ferne, das Gegenteil zu tun, und diese Frau mit dem unglücklichen Helden und vor allem mit seiner verzweifelten Gemahlin Mitleid fühlen zu lassen[2]). Da aber auf der niederschmetternden Gleichzeitigkeit der Ablieferung des Ringes und des Eintreffens der Todesnachricht die eigentliche Tragik der Elisabeth beruht, so folgte daraus weiter, dass eine andere Person den Ring bringen musste, und das ist — Rutland, welche den Schmuck als Geschenk ihres Gatten am eigenen Finger trägt, aber erst kurz vor der Hinrichtung seine schicksalsschwere Bedeutung kennen lernt und deshalb das Unglück nicht mehr verhindern kann.

Weniger glücklich war Werther in Bezug auf jenes zweite Hauptproblem, das den Bearbeitern des Essexstoffes von jeher Schwierigkeiten machte — die Schuldfrage. Banks war es gewesen, der hier durch Einführung der Ohrfeige die Wege wies und einen Essex schuf, der zwar der Rebellion schuldig war, aber aus Beweggründen, die ihm beim unerbittlichen Walten der Gerechtigkeit unser Mitleid bewahren. Bei Werther aber ist Essex von Anfang an Revolutionär aus politischen Erwägungen, schon sein erstes Auftreten in London ist offene Empörung mit Waffengewalt. Obwohl dieser Umstand allein schon genügt hätte, um den Konflikt zwischen Herrscherin und Vasall herbeizuführen, fügt

[1]) 5. Akt, 1. Auftritt.
[2]) 4. Akt, 1. Auftritt.

Werther auch noch die Ohrfeige hinzu. Ihre Aufgabe, die Empörung des Grafen in helle Flammen aufschlagen zu lassen, erfüllt sie zwar, aber im Gegensatz zu den früheren Bearbeitungen ist sie hier keine himmelschreiende Beleidigung mehr, sondern eine wohlverdiente, wenn auch ausserordentliche Massregelung. Der Charakter des Grafen ist überhaupt in der Wertherschen Bearbeitung unvorteilhaft und verschwommen, eine Folge der Absicht des Verfassers, vor allem die Gestalt Elisabeths hervorzuheben, wozu ihm Macaulay Anlass gegeben haben mag[1]). Essex ist ein Rebell, erhält eine Ohrfeige, wiegelt die Hauptstadt auf, verleugnet seine Ehe mit Rutland, fällt, weil seine politischen Chancen erschöpft sind, und das strahlende Bild des ritterlichen Grafen ginge ganz verloren, wenn er nicht einmal wenigstens Charakter zeigte, indem er sich nämlich weigert, um das klägliche Leben zu flehen, das ihm noch übrig bleibt.

Es sei noch bemerkt, dass Werther wie Seipp den Geheimsekretär Cuffe handelnd einführt, was ihm durch die Biographie universelle nahe gelegt war, wo dem Cuffe eine entscheidende Rolle in der Politik des Grafen und ein wesentlicher Anteil an seinem Schicksal beigemessen wird. Rutland, anstatt wie sonst ohnmächtig oder wahnsinnig zu werden, stirbt bei der Todesnachricht. Das Trauerspiel wurde, nachdem der Essexstoff, wie Werther bemerkt, „auf der Bühne in den letzten Jahrzehnten ganz in Vergessenheit geraten war", im Sommer 1855 in Berlin gedruckt und am 15. Oktober 1855[2]) erstmals in Königsberg aufgeführt, ohne sich indessen halten zu können[3]), zumal da im folgenden Jahre der Laube'sche Essex alle seine Vorgänger verdrängte.

---

[1]) Vergleiche Vorwort, pag. 4.

[2]) R. Kiessling.

[3]) Werther, der, vielleicht durch seine Quellen veranlasst und unfähig, deren Stoff mit höherer Poesie zu erfüllen, im Grunde ein kühles Verschwörungs- und Intriguenstück gegeben hatte, wurde auch von der zeitgenössischen Kritik abgelehnt. Vergleiche Bibliothek für literarische Unterhaltung 1857, Nr. 2, pag. 32: „Das Weibliche in Elisabeth ist eben . . . zur Erde bestattet worden; was bleibt da übrig als ein Gespenst, und in dieser bis zur Vernichtung des Subjektiven . . . getriebenen Konsequenz liegt es, dass einem am Schluss dieses Dramas recht unerquicklich kühl und öde zumut wird. Die Menschheit vernichten, und das geschieht durch das Werther'sche Trauerspiel, heisst die Poesie selbst und jeden menschlichen Anteil vernichten."

An Werthers Trauerspiel und eben den 1856 erschienenen „Essex“ Laubes knüpfen sich die hitzigen Prioritätshändel, welche im Frühling des Jahres durch die Presse tobten. Die Frage, die in der weitläufigsten Weise von hüben und von drüben behandelt wurde, verlief im Sande, nachdem sie in der Spener'schen Zeitung und in der allgemeinen Theaterchronik, Leipzig 1856, Nr. 37—39 durch Valdeck eine Lösung zu Gunsten Laubes erhielt[1]).

Im Jahre 1855 noch geschrieben, erlebte Laubes Werk am 1. Februar 1856 seine Erstaufführung am Hofburgtheater, zunächst anonym[2]). Der Erfolg war ein ausserordentlicher und es ist kein Zweifel, dass das Werk die beste Bearbeitung darstellt, welche der Essexstoff überhaupt erlebte. Laube, der durch historische Lektüre und durch die Hamburgische Dramaturgie eine Vorliebe für die Gestalt des stolzen Grafen hegte, trug sich ursprünglich nur mit dem Plan einer Überarbeitung älterer Essexstücke, aber in der ausführlichen Vorrede zu seinem Stück legt er dar, wie ihn die innere Gestaltungskraft endlich dazu trieb, sich von leitenden Vorbildern frei zu machen. Das Gerüst zu seinem Stück lag ihm bei Collin und in der Hamburgischen Dramaturgie[3]) vor; historische Studien und „eine der älteren englischen Bearbeitungen, aus denen Collin seine Arbeit in Jamben zusammengestellt hatte“, waren das Material, aus dem er ein neues Werk formte. R. Schiedermair (II, 15) glaubt für die letztere allgemeine Angabe die Bearbeitung des C. H. Schmid einsetzen zu dürfen, was in der Tat zutreffen dürfte, wenn diese Bearbeitung die Vorlage Collins gewesen sein soll. Aber nach Laubes Bemerkung (vgl. Vorrede), dass seine Quelle „eine deutsche, im vorigen Jahrhundert in Wien gedruckte Bearbeitung“ gewesen sei, kann nicht die ursprüngliche Ausgabe des Schmid'schen Werkes in seinem Englischen Theater in Betracht

[1]) Über die wichtigsten Artikel vergleiche C. v. Wurzbach, Bd. 14, 208/10, der ein fast vollständiges Verzeichnis gibt, dem nur noch beizufügen wäre: S. d. G. f. Th. Bd. XXVII: v. d. Weilen, Briefwechsel Laubes und Birch-Pfeiffer (6. und 8. März). F. v. Wehl, Zeit und Menschen I, 14 und Breslauer Zeitung Nr. 139: 23. März 1856, pag. 604 Nr. 129: 16. März, pag. 557 Nr. 131: 18. März, pag. 570.

[2]) v. d. Weilen, Briefwechsel zwischen Laube und Birch-Pfeiffer, Brief vom 5. Februar 1856.

[3]) Vergleiche Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Oldenburg und Leipzig 1890, pag. 338 ff.

kommen, sondern ein späterer Wiener Nachdruck (die Wallishäusersche Ausgabe erscheint als Laubes Quelle sehr wahrscheinlich, nur widerspricht sie der Angabe, dass das Werk im „vorigen Jahrhundert“ gedruckt sein soll, da sie 1803 erschien). In Betracht könnte nur noch ein Abdruck vom Jahre 1798 kommen, der aber in Graz erschien (Goed.-Grdr. 25, pag. 247). Die Laube'sche Bearbeitung nach Schiedermairs Vorgang unter den „Übersetzungen“ einzureihen, ist nicht angängig, wie denn überhaupt diese Bezeichnung in wirklichem Sinne nur bei Stüven, Schmid und Spitta zutrifft.

Zunächst fällt bei Laube die Einführung verschiedener Personen auf: des Haushofmeisters Jonathan, des Dieners James Ralph und des Toweroffiziers North. Schneider[1]) glaubt, die komische Gestalt des Jonathan auf den spanischen Cosmos zurückführen zu dürfen, aber der blosse Zug der Furchtsamkeit, der beiden gemeinsam ist, berechtigt noch nicht zu diesem Schluss und die Einstreuung komischer Elemente in das Drama dürfte sich einfacher aus der Shakespeareschen Theaterkunst erklären, als aus der spanischen. Auch hätte Laube, der eingehende Rechenschaft über sein Verhältnis zur Essexliteratur ablegt, diese Beziehung nicht ganz verschwiegen[2]). Was den Diener James Ralph betrifft, so darf man ihn wohl als freie Erfindung Laubes bezeichnen, ebenso wie den North, und der erstere hat nur soweit eine Anleihe gemacht, als sein Name kein anderer ist als der des zweiten englischen Essexdichters, den Laube aus der Hamburgischen Dramaturgie kannte. Auch die Gestalt Cuffes findet sich in der neuen Bearbeitung. Schiedermair glaubt[3]), dass sie durch Collin inspiriert sei, indem er darauf hinweist, dass schon bei diesem die „Rede“ von Cuffe sei. Wenn aber schon einer der Laube bekannten Vorgänger zu dieser Gestalt

[1]) Schneider, W.: Ältere Essexdramen.

[2]) Interessant ist ein Urteil, das in den Blättern für literarische Unterhaltung (Leipzig 1857, Nr. 7, 12. Februar, pag. 131) über die komische Jonathangestalt gefällt wird. . . . . Es ist ganz unmöglich, dass ein englischer Lord einen so durchaus albernen und lächerlichen tölpelhaften Haushofmeister in seinen Diensten haben sollte, da im Gegenteil die Haushofmeister in allen Ländern und zu allen Zeiten sich durch ihre Verschmitztheit und Schlauheit ausgezeichnet haben. Dergleichen Ungehörigkeiten und Unmöglichkeiten begegnen wir aber regelmässig, wo deutsche Dichter sich unterfangen, Szenen aus dem modernen (!) Hof- und dem aristokratischen Leben zu schildern; man kann sie nicht streng genug rügen.

[3]) Schiedermair II, 15 (Collin III. Akt, 4. Szene).

Pate gestanden haben soll, so wäre es füglicher Werther, bei dem nicht nur die Rede von dem Sekretär ist, sondern wo er bereits selbst auftritt. Bei der Rolle aber, die Cuffe in den historischen Werken spielt, ist es am naheliegendsten, dass Laube ihn direkt aus der Geschichte übernommen hat, zumal er sich nach eigenem Geständnis genug damit beschäftigt hat. Einer der wesentlichsten Punkte, in denen sich Laube von seinen genannten Vorlagen entfernt, ist die Behandlung des Ringes, den sein Essex, genau wie der des Werther, nicht ausliefert. Auf diese Parallele vor allem stützten sich die Plagiatsbeschuldigungen, und es lässt sich ausser der Versicherung Laubes, unabhängig gewesen zu sein, nichts dagegen, wohl aber manches dafür anziehen. Zwar sucht Birsch-Pfeiffer[1]) mit mehr Temperament als Sachlichkeit zu überzeugen, dass dieser Zug ganz gesetzmässsig aus dem stolzen Essex Laubes hervorwachse, aber es ist doch beachtenswert, dass Laube zuerst die alte Fassung beibehalten hatte, wonach der Ring ausgeliefert wird, wie er sagt, weil er sich durch die allgemeine Tradition dazu verpflichtet gehalten habe. Erst nach der ersten Vorlesung habe er, durch eigene Bedenken und die der Zuhörer veranlasst, seinen Essex die Auslieferung des Ringes verweigern lassen. Ausserdem hatte Laube bereits im Juli 1854 den Werther'schen Essex in der Handschrift gelesen[2]), sodass ihm also dessen der ganzen bisherigen dramatischen und historischen Überlieferung widersprechende Veränderung der Ringepisode zum wenigsten bekannt war. Auf alle Fälle ist Werther die Priorität zuzuschreiben[3]). Nachdem dieser weiterhin der erste gewesen war, der als neuen Schauplatz Essexhouse einführte (I, 7 ff.), lässt auch Laube seinen zweiten Akt bis zur fünften Szene dort spielen, und wie bei Werther rebelliert sein Essex zweimal, — vor und nach der Ohrfeige, — eine Sache, die bereits Bulthaupt zu rügen Anlass nahm[4]). Diese Ähnlichkeiten lassen vermuten, dass Laube von der Arbeit Werthers nicht ganz unberührt geblieben ist; auch wenn er in seiner Recht-

[1]) v. d. Weilen, Brief Birsch-Pfeiffer an Laube vom 9. März 1856.

[2]) Laubes Bericht in der Wiener Presse vom 8. März 1856. Vergleiche auch Berlinische Nachrichten 1856, 5 III und Saphir „Humorist" 1856, Nr. 79.

[3]) R. v. Gottschall, Deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, Bd. III, pag. 468.

[4]) Bulthaupt, 4. Dramaturgie, pag. 314 ff.

fertigung[1]) sagt, dass ihm bei der endlichen Ausführung seines Essexplanes die „Liebe und Staatskunst“ „gar nicht wieder vor die Gedanken gekommen“ sei, so ist es doch unwahrscheinlich genug, dass eine Essexbearbeitung, welche er noch in der Zeit des Planens und Herumtragens einer eigenen Bearbeitung sicher mit Aufmerksamkeit, wenn auch nicht mit Billigung, gelesen hatte, so spurlos an ihm vorübergegangen sein sollte. Die vielen, die sich in der Werther-Laubefrage äusserten, haben ihre Aufgabe immer nur darin gesehen, den letzteren von den Plagiatsbeschuldigungen zu reinigen, nicht aber die unleugbaren Verwandtschaftspunkte festzustellen, die nun einmal zwischen beiden da sind, wobei man nicht sowohl ein Abschreiben Laubes annehmen muss, als vielmehr die Tatsache, dass er seinem Vorgänger immerhin einiges verdankt[2]). Das Urteil von Brosswitz trifft aber völlig zu, wenn er sagt: „In der Neugestaltung, in der Vertiefung der Charaktere liegt die Originalität des Laube'schen „Essex“.

Von allen Essexdramen gelangte keines zu solcher Bedeutung wie das Laubes; es fand leidenschaftliche Freunde und Feinde (Auerbach, Saphir u. a.) und wurde zahlreicher Kritiken und ästhetischer Behandlungen gewürdigt, von denen die drei eingehendsten genannt seien: Bulthaupt, Heinr., Dramaturgie des Schauspiels (Oldenburg und Leipzig 1890), pag. 338 ff. — A. Schneider „Ältere Essexdramen — Laubes Essex“. Beilage zum 46. Jahresbericht der K. und K. Oberrealschule im 4. Bezirk Wiens. Wien 1901 und Brosswitz, F.: Heinr. Laube als Dramatiker, Breslau 1906, pag. 90 ff.

In der Erklärung, mit welcher Laube am 8. März 1856 in der Wiener Presse der Werther'schen Plagiatsbeschuldigung entgegentrat, betont er besonders, dass er keinen „politischen“ Essex geschrieben habe und fügt hinzu, dass es ihm eine „Strafaufgabe gewesen wäre, einen Essex mit ‚Gewissensfreiheit‘ und ähnlichen Postulaten nachahmen zu müssen“. Es ist nicht unmöglich, dass Laube dabei zugleich die neueste Essexbearbeitung des Peter

[1]) Vergleiche darüber noch F. Brosswitz: Laube als Dramatiker, Breslau 1906, pag. 92.

[2]) Ibd., pag. 93. — Am 12. März 1907 wurde der Laube'sche Essex auf dem Burgtheater zum letztenmal gegeben (siehe Otto Rub. Burgtheater, pag. 84).

Lohmann[1]) im Auge gehabt hat[2]), welcher die von Werther angedeutete Marquis-Posa-Geste zum Grundzug seines Helden gemacht hat. Bei Werther kommt das von Laube in Parenthese angeführte Schlagwort überhaupt nicht vor, während es bei Lohmann in der Hauptunterredung zwischen Elisabeth und Essex (II, 3) mit starker Reminiszenz an den „Don Carlos" auffällt: „Gebt diesem Lande seinen Frieden wieder, schafft Glaubensfreiheit, meine Königin", um sich im weiteren Verlauf des Stückes als „Gewissensfreiheit, Duldsamkeit usw." zu wiederholen. Essex rebelliert auch nur, um sein Humanitätsideal zu verwirklichen, um das geknechtete Volk zu befreien, das gleicherweise unter der Intoleranz wie unter der Sittenlosigkeit des Elisabethanischen Regiments leidet. Ihren Hof stattet Lohmann aufs freigebigste mit lasterhaften Meuchelmördern und gewissenlosen Intriguanten aus, sodass sich Essex umso reiner als idealer Schwärmer davon abhebt.

Der Ausgangspunkt ist nicht wie bisher der irische Feldzug, sondern die Eroberung von Cadiz, aber den Anstoss zur Handlung bildet das alte Motiv des Neids der Höflinge, deren Intriguen den ersten Teil des Stückes ausfüllen: Nachdem die Königin dem heimgekehrten Helden ihre Liebe gestanden und ihm den Ring geschenkt hat[3]), wird Essex zunächst verleumdet, den Beuteschatz aus Spanien zur Bezahlung seiner Schulden an sich gebracht zu haben. Als dies missglückt, verrät man der Königin seine heimliche Ehe mit Anna, der Tochter des Grafen Southampton; dieser ist also nicht mehr der Freund, sondern der Schwiegervater des Grafen. Zur Strafe (nicht wie sonst zur Auszeichnung) wird Essex bei der eintreffenden Nachricht von Tyrones Rebellion nach Irland geschickt, Southampton und Anna werden verbannt, ihre Güter fallen an den Verräter. Da Tyrone für die Glaubensfreiheit kämpft, zieht Essex den Feldzug hin in der Absicht, schliesslich mit dem Empörer gemeinsame Sache zu machen, aber die Verleumdungen

[1]) P. Lohmann, Essex, Tr., 5. Akt. Leipzig, Franz Wagner, 1856. 8°. 1862 zum zweitenmal erschienen in einer Sammlung ausgewählter Dramen.

[2]) In R. Kiesslings Bericht (Breslauer Zeitung vom 2. April 1856) heisst es, dass der Lohmann'sche Essex „vor einigen Tagen" im Druck erschienen sei, womit Laube bei der Niederschrift seiner Rechtfertigung das Stück gekannt haben dürfte.

[3]) Essex erhielt ihn nach Ad. W. Ward, a. a. O. bekanntlich nach der Expedition von Calais, aber Lohmann verfährt mit den historischen Elementen freier als irgend ein Vorgänger. Vergleiche auch R. Schiedermair II, 18.

seiner Feinde rufen ihn nach London zurück, wo andere Verschwörer mit weniger idealen Motiven sich mit ihm verbinden. Das Komplott aber wird verraten, Essex und seine Anhänger verhaftet. Vor die Königin geführt, erwartet diese, dass er ihr den Ring als Gnadenbitte ausliefere, da eilt Essex Gemahlin herein in zärtlicher Sorge um den Geliebten. Die eifersüchtige Königin gebietet dem Grafen, das „Weib" wegzuschicken. Essex aber, seine Gattin im Arme, wirft ihr den Ring vor die Füsse. Nun ist sein Leben verwirkt, und nachdem sich Anna in seinen Armen vergiftet[1]) und er die Hinrichtung seines Schwiegervaters erfahren hat, schreitet Essex stolz zum Tode.

Wie man sieht, fehlt hier die Ohrfeigenepisode; aber da sie ihre Berechtigung sonst nur als erregendes Moment hat, kann sie hier füglich wegfallen, weil ja Essex eben nicht aus rein persönlichen Gründen, sondern um einer Idee willen sich auflehnt. Auch wäre dem Lohmann'schen Essex, der ganz weiss auf schwarz gezeichnet ist, eine solche Züchtigung unvorteilhaft gewesen, und dass diese Episode überhaupt mit einigen Bedenken verwendet wurde, spricht noch Brosswitz aus, wenn er (pag. 96) im Gegensatz zu Lessings Ausführungen dennoch das Gewagte dieses Zuges betont. Die Figur der Nottingham fehlt bei Lohmann ebenfalls, aber da der Graf ja nicht um Gnade bittet, war auch keine Überbringerin nötig, und die heimliche Ehe konnte ebensowohl von einem Höfling verraten werden, was Lohmann dadurch motiviert, dass dieser (Cecil) sich einst selber um Anna beworben hat, aber von Essex ausgestochen wurde, womit die männliche Parallele zur Nottingham geschaffen war. Das Moment der Eifersucht einer verschmähten Person ist so immerhin geblieben. Im übrigen hat Lohmann allerlei neue Personen und Szenen erfunden, die aber in der Hauptsache bloss zu einer Überwucherung des Grundgedankens führen. Die zeitgenössische Kritik[2]) rügt besonders die „Weichlichkeit und Sentimentalität" des Dramas; es vermochte so wenig wie das Werther'sche Trauerspiel gegen den dominierenden Essex des Laube aufzukommen und wurde nicht aufgeführt.

[1]) Das Motiv von der Vergiftung, seit C. H. Schmid mit der Nottingham in Verbindung gebracht, ist hier auf die Anna übertragen.

[2]) Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig 1857. Nr. 2, pag. 31 (8. Januar 1857).

Die letzte Essexbearbeitung war der wenig bedeutende „Robert Essex“ [1]) des bayrischen Provinzialbühnendirektors A. L. Schenk, der im Jahre 1876 erschien. Das Werk beruht deutlich auf dem Essex des Laube [2]), so wenn dessen Kammerdiener Ralph herübergenommen ist und wenn der Ring verweigert wird. Schenk behandelt zwar diese Episode sehr nebensächlich, — fast nur um einen traditionellen Teil der Essexfabel nicht fallen zu lassen —, weil er die Katastrophe durch den unmässig stolzen Charakter des Grafen herbeiführt, welcher der Ringepisode nicht weiter bedarf, als um sich noch einmal zu dokumentieren. Trotzdem die Ringgeschichte so sehr in den Hintergrund gedrängt ist, bleibt die Nottingham vorhanden, freilich ohne eine dramatische Bedeutung zu haben. Diese ist auch der Rutlandfigur entzogen, wenn es der Graf selbst ist, der die heimliche Ehe gesteht; die Aufgabe der Rutland bleibt somit nur, zu lyrischen Auftritten Anlass zu geben und das Geschick des Grafen bemitleidenswerter erscheinen zu lassen. Diese letzteren Wirkungen indessen zerstört Schenk, wenn er, das legendarische Liebesverhältnis Elisabeths zu Essex betonend, dennoch das historische Alter der Königin nicht verschweigen zu dürfen glaubt. Dem unerquicklichen Vorwurf, einen verlogenen Schwerenöter mit einer Herrscherin voll seniler Lüsternheit spielen zu lassen, widmet er sogar den grössten Teil des ersten Aktes (I, 3—5). Trotz seiner erkennbaren Absicht, die Hauptgestalten Elisabeth und Essex hervorzuheben, zeichnet er die erstere unköniglicher und wirkungsloser als irgend jemand zuvor, während sein Essex durch die kräftige Note des unbeugsamen Stolzes in der Tat eine überragende Stellung gewinnt. Dass dies in seiner besonderen Absicht lag, verraten die Worte, welche er seinem Essex am Schluss des zweiten Aktes in den Mund legt:

„. . . Aber Essex ist zu gross.
Ihr sollt in den gerechten Blättern der
Geschichte lesen: Essex war ein Mann,
Ein ganzer Mann, der nie die Furcht gekannt
Der nie zu Kreuze kroch vor einer Königin!
Mein Shakespeare soll mich malen und soll singen
Von seinem Robert, und wenn dieser nicht,

[1]) Robert Essex, Tragödie in 5 Akten von A. L. Schenk, Ulm 1876; im Selbstverlag des Verfassers. Gedruckt bei J. Ebner in Ulm.

[2]) Vergleiche R. Schiedermair, II, pag. 19/20.

Wird sich ein Andrer finden, der mich zeichnet
So wie ich war, ein Mann bis an das Ende!

Von den nachgelassenen Schriften Reinhold Köstlins, die sich im Besitz des Schillermuseums in Marbach befinden, ist noch eine seiner dramatischen Arbeiten zu nennen, die den Essexstoff behandelt. Das Drama, dessen Ausarbeitung in das Jahr 1847 oder 1848[1]) fällt, müsste chronologisch hinter dem Collin'schen Essex (1823) angeführt werden; da es aber trotz verschiedener Bemühungen des Verfassers[2]) nirgends aufgeführt wurde, und auch nicht zum Druck gelangte, so mag seine Besprechung am Ende stehen, zumal es ja mit den folgenden Essextragödien in keiner Beziehung mehr stehen konnte. Das Trauerspiel ist von Köstlins eigener Hand geschrieben, ohne Titel, Zeitangabe und Personenverzeichnis; die letzten Szenen fehlen. Das Stück ist ganz in Jamben[3]) gehalten und umfasst fünf Akte:

1. Akt: Eine gute Exposition entrollt die Verhältnisse. Southampton bringt der Gräfin Rutland Nachrichten von Essex, der in Irland weilt. Diese ist von unruhigen Ahnungen erfüllt; sie fürchtet den Neid der Feinde des Essex am Hof und ist besorgt wegen der Erfolglosigkeit des irischen Feldzugs. Southampton sucht sie zu trösten mit der Zuversicht auf die Gunst Elisabeths gegen den Grafen, ohne doch die Sorgen der Rutland verscheuchen zu können.[4]) Auch bemüht er sich ohne Erfolg, Raleigh auf die Seite seines Freundes zu ziehen. Dagegen sind dessen frühere Anhänger, Egerton und

[1]) Hermann v. Fischer, Reinhold Köstlin, eine Säkular-Erinnerung (Doktorenverzeichnis der Philosophischen Fakultät), Tübingen 1912, pag. 20.

[2]) Köstlin wandte sich mit seinem „Essex" an das Stuttgarter Hoftheater (Schillermuseum-Hoftheater), an das Hamburger Stadttheater (Ablehnungsschreiben vom 7. März 1848 Briefe an Köstlin Bschl. IX, Nr. 3), an das K. K. Hof- und Nationaltheater in Wien (21. Februar 1849 ebd. Nr. 6) und 1852 nochmals an die Hoftheater-Intendantur in Stuttgart (Bschl. XII. Nr. 1, Briefe von Köstlin).

[3]) Diese stilistische Einheitlichkeit, im Gegensatz zu Köstlins früheren Versuchen, wo Jamben und Prosa gemischt sind, führt H. Fischer (pag. 21, Fussnote 1) auf die Ausführungen des Stuttgarter Schauspielers Löwe in einem Brief vom 16. März 1844 zurück.

[4]) Der Köstlinsche Essex fängt wie der des Collin mit einer Szene zwischen Southampton und Rutland an. Da dies nicht dem Banks'schen Szenarium entspricht, auf welches sich Köstlin a. a. O. beruft, ist anzunehmen, dass diese Verwandtschaft mit einem Stück, das damals die Bühne beherrschte, nicht zufällig

Baco zu seinen Feinden übergegangen. Die letzteren bitten die Königin, Essex wegen Hochverrats anklagen zu dürfen; Elisabeth aber verteidigt ihren Feldherrn und Günstling, indem sie seine Verdienste aufzählt, entlässt jedoch die Lords in Gnaden. Dem Southampton legt sie ans Herz, Essex brieflich an die Niederwerfung des Aufstandes zu gemahnen und befiehlt ihm beizufügen, dass sie ihm bei ihrem Zorn verbiete, nach London zu kommen, bevor er die Rebellen zu Paaren getrieben. Rutland, in steter Sorge um den fernen Gemahl, ahnt, dass seine Sache bei der Königin nicht mehr zum Besten stehe.

2. Akt: Im Vorzimmer Elisabeths unterhalten sich wartende Besucher, darunter Baco und Shakespeare, über Essex. Man ergeht sich in Vermutungen, ob der Graf gegen den königlichen Befehl zurückkehren werde. Es ist ein wirkungsvoller Zug, wenn Köstlin mit einer Art romantischer Ironie in die Ereignisse wie in das werdende Gewebe der Dichtung hineinsehen lässt; Raleigh nämlich fragt Shakespeare:

„Und wär denn Essex Euer Held im Drama
Und alles dem bis jetzt der Wahrheit treu
Gärung im Volk, bei Gegnern Schadenfreude
Zorn bei der Königin. Ihr liesst ihn kommen?"

Shakespeare: „Ich liess ihn kommen!"

In diesem Augenblick tritt Essex wirklich durch die Galerie herein. Trotz der frühen Morgenstunde erzwingt er sich den Eintritt in das Privatgemach der Königin; mit schmeichlerischen Reden erbittet er ihre Verzeihung, welche sie ihm auch gewährt. Aber nachdem der Graf gegangen, ruft sie sich das Wort zurück, das er von ihr gesagt hat, nämlich dass „ihr Urteil noch schiefer sei als ihr Rücken", [1]) und sie glaubt sich berechtigt, einem so

---

ist. Köstlin hat aber den beiden Charakteren eine Verwandlung gegeben, die sie von denen des Collin wesentlich unterscheiden. Bei ihm nämlich ist Southampton der Zuversichtliche voll Optimismus, und Rutland die Skeptische, voll banger Ahnungen. Collin hat das umgekehrte Verhältnis.

[1]) Cambden lässt Essex von der Königin noch sagen "that the was as crooked within as without". Diese Äusserung ist zugleich mit dem Zeitpunkt (bei Banks 1601, Dictionary 1598) verändert im Dictionary of national biography Vol. XIV, pag. 431. Dort sagt Essex, als Elisabeth eine ihm missfällige Wahl für die Lorddeputation nach Irland trifft (Juli 1598) dass "her conditions were as crooked as her carcase".

doppelzüngigen Höfling gegenüber auch zwei Sprachen führen zu dürfen. Bei der Ankunft in Rutlands Garten trifft Essex inmitten seiner Freunde auch Baco, der sich dem Grafen, von dessen gnädiger Aufnahme am Hof überzeugt, wieder angeschlossen hat. Aber als der Adjutant des Essex, Harrington, berichtet, dass ihn die Königin mit den Worten abgefertigt habe: „Ihr seid des Essex Adjutant, so kniet vor mir nicht, kniet vor ihm. Beim Himmel, der Kecke will selbst statt meiner König sein.“ Dies veranlasst Baco, sich vorsichtig wieder zurückzuziehen. Essex aber, der eben seine unerschütterliche Zuversicht bekennt, wird auf königlichen Befehl von dem hereintretenden Egerton verhaftet.

3. Akt: In der Ankertaverne, wo Shakespeare und die Puritaner verkehren, bildet Essex das Tagesgespräch, und die allgemeine Erregung gibt Shakespeare Gelegenheit zu einer zündenden Rede für den gefährdeten Grafen. Inzwischen hat sich Elisabeth trotz des Widerspruchs der Feinde des Essex entschlossen, ihn zu empfangen, nicht um ihn zu vernichten, sondern um seinen Stolz zu demütigen. Zu diesem Zweck entzieht sie ihm sein Monopol auf süsse Weine. Im Protokoll der Staatsratverhandlung, das Baco der Königin verfasst hat, bemerkt sie zwar kein Wort von Reue. — „Trotz, Trotz und wieder Trotz!“ Um aber über alle Punkte Klarheit zu haben, ehe sie Essex verlässt, befragt sie die Rutland, ob das Gerücht ihrer heimlichen Ehe mit dem Grafen zutreffe. Elisabeth! ruft die Gräfin und sinkt in die Knie. Steht auf, Mylady Rutland! befiehlt die Königin. Als nun Essex kommt, ermahnt sie ihn zur Demut, und freiwillig liefert er ihr zum Beweis seiner Unterwerfung den Marschallstab aus, um dann zu fragen, ob Elisabeth ihm sein Monopol auf süsse Weine gelassen habe; — dies zu erfahren, sei der einzige Zweck seines Herkommens. Da die Königin bejaht, fordert er zornentbrannt seine Entlassung, die ihm Elisabeth mit einer Ohrfeige gewährt. Rutland fleht ihren Gemahl an, der Fürstin abzubitten, aber die Demut ist aus Essex Herz geschwunden.

4. Akt: Er liest tief in die Nacht hinein die Szene von Percy Heisssporn. Als Shakespeare selbst kommt, um Essex vor dem Bürgerkrieg zu warnen, indem er ihn an die Angst und den Kummer der Gräfin Rutland erinnert, da gibt eben dies den Träumen des Grafen endgültige Gestalt. Alle seine Freunde, ausser dem vorsichtigen Southampton, stimmen für die Tat. Soldaten versammeln

sich in Essexhouse und als Gesandte der Königin eintreffen, mit erschrockenem Staunen die kriegerischen Vorbereitungen sehend, lässt sie der Graf kurzerhand verhaften, von Cuffe in seinem Hause festhalten und zieht nach Westminster. Die Königin gerät beim Eintreffen der Nachricht in höchsten Zorn und schwört, dass Essex diesen Schritt mit dem Leben büssen müsse. Aber der Aufruhr des Grafen missglückt, er selbst wird gefangen und auf Befehl der Königin vor ein Gericht von 25 Peers gestellt.

5. Akt: Das Gericht, in welchem Baco und Cuffe gegen ihren einstigen Gönner und Herrn auftreten, erkennt Essex für schuldig. Er bittet für seinen Freund Southampton um Gnade. Inzwischen ist in Elisabeth doch eine andere Regung erwacht, die zwar verdrängt wird, als man ihr mitteilt, dass Essex nicht für sich selbst um Gnade gebeten habe. Raleigh und Cecil suchen diesen Umstand zum Verderben des Angeklagten auszunützen und Elisabeth zur Unterzeichnung des Todesurteils zu bewegen, aber sie erkennt den Egoismus ihres Strebens und in erneuter Neigung zu dem unglücklichen Günstling erfüllt sie seine Bitte und begnadigt Southampton. Über Essex aber vermag sie sich nicht zu entscheiden; sie übergibt Burleigh den Befehl in zweideutiger Weisung und entlässt ihn. Erst als Raleigh und die Nottingham von neuem Essex anklagen und verleumden, schickt sie beide im Zorn weg und schreibt die Begnadigung. Im Tower erscheint Burleigh mit dem Urteil und gibt Befehl zu seiner Vollstreckung. Essex empfiehlt Southampton seine Gemahlin und nimmt von beiden Abschied.

Hier (bei der III. Szene des V. Akts) bricht die Handschrift ab. Das Wesentliche des Schlusses kann nur noch das Eintreffen des Gegenbefehls sein, die Ankunft der Königin im Tower, die Bestrafung der rachsüchtigen Nottingham und des voreiligen Burleigh, sowie die Verzweiflung der Rutland.

Bei der Übersendung des Stücks an das Stuttgarter Hoftheater bemerkte Köstlin selbst, dass er sich an das Szenarium gehalten habe, welches Lessing bis zum III. Akt seiner Banksanalyse als mustergültig bezeichnet. Dies trifft indessen nur in der allgemeinsten Weise zu, denn Köstlin verlässt den einfachen Aufbau des Banks'schen Dramas nicht nur durch zahlreiche Nebenzüge und eingeschaltete Episoden, sondern auch durch Ersetzung gewisser Szenen, die für das englische Original charakteristisch waren,

durch neue. Zunächst war es eine bezeichnende Änderung, wenn die Elisabeth Köstlins bei der Bitte der Lords, Essex des Hochverrats anklagen zu dürfen, nicht wie bei Banks in entrüstete Zurechtweisungen ausbricht, sie vielmehr in Gnaden entlässt. Es mag Köstlin mit der „historischen Grösse", die er anstrebte, nicht vereinbar gewesen sein, eine Königin ihren Staatsrat abkanzeln zu lassen; aber mit diesem zeremoniellen Zugeständnis verlor Elisabeth einen Charakterzug, den Banks nicht ohne Wirkung vorgezeichnet hatte. Weiter verschwindet die grosse Empfangsszene des zurückgekehrten Essex, worin ihn die Königin ignoriert, um einer romantischen Situation Platz zu machen, bei der Essex nicht übersehen und überdies in Gnaden entlassen wird. Mit dieser Änderung ist dramatisch nichts gewonnen, denn erstens musste Köstlin die notwendige Ungnade der Königin schliesslich durch den viel wirkungsloseren Bericht des Harrington einführen, und zweitens verwischt diese Szene die Charakterklarheit der beiden Hauptfiguren: Elisabeths Seelenkampf zwischen Herrscherpflicht und Frauenliebe wird zu einem undeutlichen Doppelspiel, dessen Notwendigkeit man keineswegs einsieht, und Essex ist der stolze Held nicht mehr, wenn er einer halbbekleideten Frau in ihrem Boudoir langatmige Galanterien auf den Knien deklamiert. Es ist zweifelhaft, ob die zwar unleugbare Farbigkeit dieser Episode den Verlust aufwiegen konnte, den durch ihre Aufnahme die dramatische Festigkeit erlitt. Auch verschwendet der Köstlin'sche Essex in dieser Szene so viel Schmeicheleien an die Königin, dass die folgende wortkarge und kühle Begrüssung seiner Gemahlin unsäglich matt anmutet, ein Missverhältnis, das der Tragik und dem Reiz der Rutlandgestalt einen guten Teil entzog. Für das Banks'sche Szenarium war auch die Entkleidung des Grafen von seinen Ämtern und die Forderung des Marschallstabs charakteristisch. Davon hat Köstlin lediglich die Ablieferung des Stabes beibehalten, aber das wirksame Moment, dass diese von den Feinden des Grafen gefordert wird, ist gestrichen. Statt dessen gibt ihn Essex selbst zurück. Bei Banks war der Stab ein Mittel, einmal (bei seiner Verweigerung) den soldatischen Stolz und den hochmütigen Trotz des Essex gegen seine Feinde zu zeigen und dann (bei seiner Auslieferung) seine Unterwürfigkeit unter die Königin, in deren Hände allein er ihn abgibt. Bei Köstlin ist nur das letztere geblieben, und Essex ent-

ledigt sich des Stabes mit ein paar demütigen Worten, als sei es ihm ganz recht, dass er die Kommandolast los werde. Schon bei Banks konnte diese, für die dramatische Verwicklung unwichtige Stabgeschichte nur Berechtigung gewinnen, wenn sie den Charakter des Helden beleuchten half. Köstlin hat sie sich in einer Weise dienstbar gemacht, die seinem Helden sehr unvorteilhaft ist, und er hätte besser getan, sie ganz fallen zu lassen. Aber am gründlichsten zerstört ist der Charakter des Grafen in der Ohrfeigenszene. Bei Banks bekommt er sie, weil er in masslos stolzen Worten jede Anklage zurückweist. Hier fragt Essex, nachdem er ohne Umschweif seinen Marschallstab hergegeben hat: „In Demut frag ich nun, ob du mir auch mein Monopol auf süsse Weine nahmst! Elisabeth: Und deshalb kamst du? Essex: Deshalb. Elisabeth: Einzig deshalb? Essex: Da du mich zum gemeinen Pack verstossen, was soll ich weiter sagen? Elisabeth: Nun, Gott straf' Euch! Ich nahm's zurück!" — Da braust Essex auf, fordert seine sofortige Entlassung und man vermag der Königin nicht zu zürnen, wenn sie ihm diese mit einem verächtlichen Schlag ihres Handschuhs gewährt! Ist das ein Held, der in diesem dramatischen Augenblick ausgerechnet an nichts als seinen Spirituosenhandel denkt? Ist das ein stolzer Feldherr und Soldat, der an Stelle zorniger Ausfälle, welche ihm anstünden, seine Krämereinkünfte sicher zu stellen versucht? Gewiss war jenes Monopol für Essex eine Hauptquelle seines Reichtums, aber was hat das mit diesem Drama zu tun? Und selbst wenn es irgendwie darein verflochten werden könnte, wäre es immer ein gewagtes Beginnen, so platte Dinge in eine Tragödie zu verquicken, deren ganze Anlage einen erhabenen Schwung verlangt.

Wenn sich Köstlin in der andern Hälfte seines Dramas von der Grundlage des englischen Szenariums entfernt hat, so war die einschneidendste Folge der Wegfall der Ringepisode. Köstlin erklärt diesen in seinem Schreiben an das Stuttgarter Hoftheater, indem er sagt, dass ihm „das Intriguenspiel mit dem Ring der historischen Grösse des Gegenstands nicht zu entsprechen schien". Das Studium der Geschichte war denn auch neben dem Gerüst des Bank'schen Essex für sein Drama am meisten bestimmend. Aber Köstlin verstand es nicht, von dem Material, welches sich ihm so zur Verfügung stellte, einen sparsamen und zweckbewussten Gebrauch zu

machen, vielmehr überwuchert das Historische sein Werk allzusehr. Wenn Southampton den Raleigh für Essex gewinnen soll, (I. 3), — an sich schon eine nicht allzu wichtige Szene, — so ist es dem Ganzen nicht günstig, breite biographische Exkursionen über die Taten des Essex und die des Raleigh zu machen; wenn die Lords (I, 5) von den irischen Ereignissen berichten, so ist es eben unnötig, ein historisches Referat über den bisherigen Feldzug zu bringen, als es langweilig ist, den Waffenstillstandsvertrag Punkt für Punkt berichten zu lassen. Köstlin liess sich verführen, das historische Material zu sehr vorzudrängen, anstatt sich seiner nur soweit zu bedienen, als es seiner Dichtung wirklich Vorteil bringen konnte. Die zu grosse historische Inklination war es, die ihn zur Einführung der Boudoirszene [1]) verleitete und den üblen Zug mit dem Weinmonopol aufnehmen liess. Zweifellos auch aus geschichtlichen Studien sind ihm zwei Figuren erwachsen, die er in die alte Essexfabel einführte: Shakespeare und Baco. Aber schon dass er den alten Rahmen der Essextragödie in der Hauptsache beibehielt, verbot es, diesen Neulingen an der Handlung einen wesentlichen Anteil zu gewähren. Sie waren von vornherein nur als Nebenpersonen möglich, die, mit Sparsamkeit verwendet, einige Wirkung hätten tun können, aber Köstlin stellt sie zu sehr in den Vordergrund [2]). Eine Gestalt wie Shakespeare [3]) einzuführen, ist immer eine gefährliche Sache, denn vermöge des Interesses, das man naturgemäss an ihr nimmt, lenkt sie schon an sich die Aufmerksamkeit zu sehr ab, als dass man sie wie Köstlin so häufig auftreten lassen dürfte, zumal sein Essex eine matte Figur ist, die starke Nebenpersonen nicht verträgt. Aus der Geschichte fügt er

[1]) Thuanus (Histor. Beschreibung etc. II. Teil, 125. Buch, pag. 1572) schildert diesen Auftritt. Auch Cambden, Rapin u. a. Historiker decken sich in der Meldung desselben.

[2]) Vgl. Brief des Stuttgarter Schauspielers Aug. Gerstel an Köstlin (Schillermuseum Bschl. IX., Nr. 5) vom 11. April 1848: „Vorzüglich sind Ihnen, — jedoch auf Kosten der Hauptpersonen, — die Nebenpersonen gelungen und Sie haben dieselben viel zu sehr hervortreten lassen.

[3]) Erwähnt wird Shakespeare später auch bei Laube (I, 3). Aug. Gerstel sagt: Solche historische Personen, wenn sie nicht Hauptpersonen sind, müssen nur wie eine laterna magica vorübergehend erscheinen und es ist jedenfalls besser, wenn man sagt, es war schade, dass er nicht öfter vorkam, als wenn man vom Gegenteil missgestimmt wird.

aber noch eine Menge von weiteren Personen hinzu: Cuffe, Egerton, Coke, Harrington, die Puritaner, Shakespeares Schauspieler; damit noch nicht genug, reihen sich Gestalten an, die seiner Phantasie entsprungen sind, wie John und Distelfink. Was Hintergrund bleiben sollte, ragt unleidlich in die Handlung herein. Dass Köstlin die Oekonomie missachtete, welche ihn das Bank'sche Stück hätte lehren können, macht den Hauptmangel seines Dramas aus. Wozu etwa die langatmige Episode der Abgesandtenverhaftung (IV, 4) mit ihrer Lagerszene, ihrer Puritanerpredigt und ihren vielen Personen, eine Szene, die zum Organismus des Ganzen in keiner Weise notwendig ist? Gewiss bildete die Tatsache, die königlichen Abgesandten gewaltsam zurückgehalten zu haben, mit einen Punkt in der Anklage des Grafen[1]), aber es heisst doch der Geschichte zuviel Respekt erweisen, wenn man sich verpflichtet glaubt, eine unwesentliche Notiz zu einer ganzen Szene auszubauen. Nachdem die Ringepisode beseitigt war, hatte auch die Nottingham im Stück nichts mehr zu suchen; aber sie steht dennoch in der Personenfülle herum, ohne etwas Eigentliches zu tun. Auch die dramatische Aufgabe der Rutland, nämlich Elisabeth durch ihr Geständnis zur Eifersucht zu reizen und so den Untergang ihres Gatten herbeizuführen, ist nicht erfüllt; wohl gesteht sie die heimliche Ehe, aber die Rache der Elisabeth beschränkt sich darauf, dem Grafen sein Weinmonopol zu entziehen. Was den Untergang des Essex endlich herbeiführt, ist nur die eigenmächtige Deutung eines unklaren Befehls, mit der ihn einer seiner Feinde aus dem Weg räumt. Gerade in der Katastrophe, zu der sich der Knoten des Dramas unerbittlich zusammenziehen muss, bleibt bei Köstlin alles schlapp, unbestimmt und unbefriedigend. Indem der Tod des Grafen garnicht aus dem Willen der Königin entspringt, entzieht ihr Köstlin einen guten Teil ihrer Tragik; mehr aber noch dadurch, dass er Elisabeth jene zärtliche Neigung zu Essex nimmt; es war die verhängnisvolle Annäherung an die historische Darstellung, die ihn nur das Verhältnis einer Königin zu ihrem Günstling und Hofmann schildern liess.

Schon H. Fischer[2]) wies auf die Anlehnung der ganzen Schlussentwicklung des Köstlin'schen Essex an „Maria Stuart" hin. Neben

[1]) s. Cambden pag. 608, Rapin de Thoyras pag. 481 und R. Baker pag. 390.
[2]) s. H. Fischer, Reinh. Köstlin, pag. 20.

Schiller war es, wie H. Fischer[1]) ebenfalls nachweist, besonders Shakespeare, der dem Verfasser als dramatisches Ideal vorschwebte, und durch das ganze Stück finden sich Anklänge an diese Vorbilder. Die Antoniusrede ist Pate gestanden, wenn Köstlins Shakespeare in der Ankertaverne seine Rede auf Essex hält:

„Was Essex war, — Ihr wackern Londoner Bürger
Das wisst Ihr besser, als ich's sagen kann:
Der Stolz von England: Zwar Sir Raleigh sagt:
Er hab in Irland sich selbst verleugnet
Sir Raleigh ist ein grosser Held zur See . . ."

und an die Kapuzinerpredigt erinnert die Puritanerrede an die Soldateska in Essexhouse:

„Ist dies das Volk des Herrn? Ihr Sabbatschänder'
Ihr Rotte Korah! Heisst das Gottesfurcht?
Indes wir beten, fasten, Psalmen singen
Für Euren General das Fleisch uns kreuz'gen
Und Busse tun für seiner Jugend Sünden,
Tanzt ihr ums goldne Kalb, macht aus dem Haus
Des Gideons ein Sodom und Gomorrha
Steht's so in Gideons Burg. Ihr Gotteslästerer
Dann dreimal weh! Das Volk der Heiligen ist
Verkauft an einen Moabiterhauptmann,
Sein Wohlgeruch wird scheusslicher Gestank . . ."

Die Versuche Köstlins, seinen Essex auf die Bühne zu bringen, waren vergeblich (s. oben). Auch beherrschte in jener Zeit der Collinsche Essex noch das Theater[2]).

---

[1]) Ibd. pag. 12 und 21.

[2]) Grunert schreibt aus Stuttgart an Köstlin ohne Datum (Schillermuseum Bschl. IX., Nr. 7): Die „Veroneserin" möchte ich gern in der Absicht noch behalten, um sie — wenn die neue Schauspielerin einschlagen und Essex an dem Collin scheitern sollte — herauszugeben. In einer Fussnote bemerkt Grunert, das der Collinsche Essex für Loewe ein Erbteil seines Vaters Ferd. Loewe sei, dessen berühmteste Rolle er war.

Schluss:

Überblick über die Geschichte des Essexstoffs in Deutschland.

Nachdem die ersten beiden Essexdramen, das gänzlich isolierte spanische und das später auf englische (Banks) und französische Nachfolger wirkende des Calprenède aus der mündlichen Tradition der Essexgeschichte erwachsen waren, erfuhr diese ihre apokryphe Formulierung in dem englischen Volksbuch von 1650, welches die Basis für die rasch aufeinanderfolgenden englischen Essexstücke wurde. Durch die Essexübersetzung des Gottschedianers Stüven wurde der Stoff in den Bereich der deutschen Literatur gezogen, aber ihre grösste Bedeutung erhielt sie dadurch, dass sie Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie Anlass gab, den Deutschen die ganze bisherige Essexdichtung kritisch zu entrollen und ihnen so einen wohlvorbereiteten Boden zu geben, auf dem sie weiterbauen konnten. Nachdem die Fortsetzungen der spanischen und französischen Traditionen mit Seipp und Deuringer endgültig versandet waren, erlebte die englische Fassung allein eine reiche Entwicklung. Zunächst nur von einer Sprache in die andere übergehend, machte sie alsbald zahlreiche Metamorphosen durch, in denen man zuweilen nur noch schwer den Grundstoff zu erkennen vermag; sie verblasste wohl, seitdem sich die Verfasser mit Collin souveräne Änderungen erlaubten und mit Köstlin historische Elemente darein verwoben, aber sie verschwand doch niemals ganz und tritt auch bei dem letzten Bearbeiter noch verhältnismässig deutlich hervor.

An dieser englischen Fassung der Essexfabel, wie sie am normalsten bei Banks vorliegt, wurde in den elementarsten Bestandteilen fast nichts geändert. Das Verhältnis Elisabeths zu Essex blieb immer bestehen, nur die Nüance desselben wechselte, und ebenso bildet der irische Feldzug regelmässig den Ausgangspunkt (nur bei dem einzigen Lohmann ist es die Eroberung von Cadiz), die Hinrichtung des Grafen stets das Ende. Sonst jedoch, abgesehen von der gleichfalls konservativen Rutlandgestalt erfuhr die altenglische Fabel die wesentlichsten Umformungen in zwei Punkten, in der Ring- und in der Ohrfeigenepisode:

Nachdem Lessing an der Banks'schen Ringgeschichte getadelt hatte, dass das Kleinod erst während des Stückes übergeben werde, befolgte der erste Übersetzer Schmid sofort seinen Wink, verlegte die Schenkung vor die Handlung und fügte selbständig die Vergiftung der Nottingham bei. Sein Nachfolger Dyk behielt zwar die von Lessing veranlasste Korrektur bei, liess aber den Selbstmord der Nottingham fallen, indem er zur englischen Fassung zurückkehrte. Collin indessen nahm die Schmid'sche Erfindung sofort wieder auf, entfernte aber die Furienmaske der Gestalt; zwar behielt er die Unterschlagung des Ringes bei, aber er motivierte sie nicht mehr durch eine Rachgier, welche die Nottingham von Anfang an beseelt, sondern durch eine Eifersucht, von der sie erst im Stücke selbst impulsiv erfasst wird. Köstlin warf die Ringepisode überhaupt weg, behielt aber als Rudiment dennoch die rachgierige Lady der altenglischen Fassung bei. Werther verfällt wieder in den alten Fehler des Banks, da er aus der nämlichen Quelle schöpft, und lässt den Ring während des Stückes schenken; dafür aber zerbricht er zuerst die Ringtradition, indem er Essex den Ring nicht ausliefern lässt; die Folge davon ist, dass die Nottingham weder Rachgier noch Eifersucht zu empfinden braucht, sondern einfach eine mitleidige Hofdame wird. Dafür bezieht er Rutland in die Ringgeschichte hinein. Laube behält dies alles in der Hauptsache bei, setzt aber die Lessing'sche Einsicht wieder durch, wenn er den Ring vor der Handlung schenken lässt. Zwar begegnete Lohmann dem sofort, indem er die Schenkung wieder in das Stück verlegte, aber er führt die Verweigerung des Ringes am konsequentesten durch, wenn er die überflüssig gewordene Nottinghamgestalt nun völlig verschwinden lässt. Nach diesem schärfsten Eingriff, den die Ringgeschichte erlitt, ging sie in der letzten Bearbeitung wieder auf den Stand zurück, den ihr Laube gegeben hatte.

Banks war der erste, der die Schuld des Grafen nicht mehr wie die Franzosen aus dem unaufgeklärten und verschwommenen Waffenstillstand entstehen liess, sondern aus der Ohrfeige. Dies wurde zunächst allgemein beibehalten, nur entstanden formale Variationen, so, wenn die Königin bei Schmid nur zum Schlag ausholt, bei Köstlin mit dem Handschuh züchtigt, bei Laube mit dem Marschallstab usw. Werther schob schon vor der Ohrfeige

eine Rebellion des Grafen ein, so dass mit derjenigen, welche ihr folgte, zwei vorhanden waren. Dies übernahm Laube, aber Lohmann traf aus dieser Doppelheit eine vereinfachende Auswahl: er liess die Ohrfeige fallen; den Aufstand nur behielt er bei, motivierte ihn aber durch ideale Beweggründe. So stellt auch hier Lohmann das Extrem gegen Banks dar; Schenk aber hielt sich wieder an die altenglische Situation.

Vom Norden Deutschlands ausgehend, wanderte der Essexstoff durch die Hand der mitteldeutschen Übersetzer in den Süden, wo er mit Laube seine bühnenfähigste Bearbeitung erfuhr. Die Essextragödie erlebte zwei Blüteperioden: die erste zur Zeit Lessings, die zweite in den Tagen Laubes. Beidemale aber verdankt sie ihre Bedeutung nicht sowohl den genannten Dichtern, als auch ihrem eigenen Reize.

Literaturverzeichnis.

Allgemeine deutsche Bibliothek. 23 Bde. Berlin und Stettin 1774.

Almanach des Theaters in Wien 1774.

Baker, David, Erskine, Biographia Dramatica or a companion to the playhouse. London 1782.

Baker, Richard, a chronicle of the Kings of England, London 1730.

Banks, John, the earl of Essex or the unhappy Favourite, a tragedy. London 1767 in Band IV von the English Theatre in 8 vols.

Bielfeld, Baron de, progrès des Allemands dans les sciences, Amsterdam 1752.

Biographie universelle ancienne et moderne XIII. vols. nouv. ed. Paris 1855.

Birch, Thomas, memoirs of the reign of Queen Elisabeth from 1581. London 1754.

Bohun, de la société Royale, le caractère de la reine Elisabeth und de ses principaux ministres d'Etat, traduit de l'anglais.

Boyer, Claude, le Comte d'Essex, Tragédie Paris 1678 in Bd. IV von Theatre de Boyer.

Brooke, Henry, the Earl of Essex, a tragedy as it is now acting at the theatre Royal in Drury Lane London 1761.

Brosswitz, F., Laube als Dramatiker. Breslau 1906.

Bulthaupt, Heinrich, Dramaturgie des Schauspiels, 3 Bde. Oldenburg und Leipzig, 1894—98.

Calprenède, Gaultier de Coste de la: le Comte d'Essex, tragedie, Paris 1639.

Cambden, William, the life and reign of Queen Elisabeth und Annales rerum Anglicarum et Hibernicarum regnante Elisabetha 2 Bde. London 1615 bis 1625.

Cibber, Th., An account of the life of English dramatic poets 5 vols. London 1753.

Collier, J. P., History of English dramatick Poetry, annals of the Stage to the Restoration. London 1831.

Collin, Matthäus Edler von, Graf Essex, enth. in seinen nachgelassenen Gedichten hsggb. von Jos. v. Hammer, Bd. I. Wien 1827.

Companion to the theatre.

Corneille, Thomas, Le Conte d'Essex in Bd. V von le Theatre de Thomas Corneille, Nov. Ed. Amsterdam und Leipzig 1754.

Daniel, Samuel, the complete works 5 vols. 1883—1896 edit by Dr. Grosart, prefixed by a short and informal note by Prof. Sainsbury.

Deuringer, Ludwig, Elisabeth von England oder Liebe und Verschmähung, Trauerspiel aus der Geschichte Englands in 4 Aufzügen, Augsburg 1837.

Devereux, W. B., Lives and Lettres of the Devereux, Earls of Essex in 2 vols. London 1855.

Dictionary of national biography.
Dyk, J. G., Graf von Essex. Ein Trauerspiel in 5 Akten. Nach Banks neu bearbeitet. 2. Ausg. Leipzig 1780.
Fischer, Hermann von, Doktorenprogramm 1912. Reinhold Köstlin, Säkularerinnerung, Tübingen.
Goedecke, Karl, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. 7 Bde. Dresden 1884 ff.
Gottschall, R. von, Deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, 7. Aufl. Breslau 1901—1902.
Gottsched, J. C., Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutscheu dramatischen Dichtkunst. Leipzig 1757—1765.
Hampe, Theodor, Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg. Nürnberg 1900.
Heitmüller, Ferdinand, Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds. Dresden und Leipzig 1891.
History of English dramatic Poetry to the Time of Shakespeare & annals of the Stage, a new edition 3 Vols. London 1879.
Jones, Henry, the Earl of Essex, a tragedy adopted for theatrical representation as performed ad the Theatre Royal, in Covent garden, London 1791.
Kiessling, Richard. Die Essexbearbeitungen. In der Breslauer Zeitung. Morgenausgabe der Nummer vom 2. April 1856.
Klein, J. L., Geschichte des Dramas. 10 Bde. Leipzig 1874.
Körting, H., Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert.
Langbaine, Gerard, an account of the English Dramatic Poets, Oxford 1691.
Larrey, Isaac: sieur de, Histoire d'Angleterre d'Ecosse et d'Irlande 4 vols· Paris 1697—1713.
Laube, Heinrich, Gesammelte Werke (Leipzig 1909). Hsggb. von Houben Bd. 26; dramat. Werke Bd. 4.
Lenz, J. M. H., Pandämonium Germanicum. Hsggb. von Erich Schmidt (Festschrift für Weinhold) Berlin 1896.
Lessings Hamburgische Dramaturgie, erl. von F. Schröter & R. Thiele, Halle 1877.
Leti, Gregoire, La vie d'Elisabeth, Reine d'Angleterre, trad. de l'italien, Amsterdam 2 vols. 1695.
Lohmann, Peter, Essex. Trauerspiel in 5 Akten, Leipzig 1856.
Lowndes, The Bibliographer's Manuel of Englisch Literature. London 1857.
Maurier, Aubery de, mémoirs pour servir a l'Histoire d'Hollande. Paris 1688.
Naunton, le véritable caractère d'Elisabeth et de ses favoris (trad. par Jean le Pelletier).
Osborne, Francis, memoirs of the Queen Elisabeth and King James I. London 1658.
Parfaict, François & Claude, Histoire du théatre Français depuis son origine jusqu'a présent, 15 vols. Paris 1745—49.
Parfaict, Dictionnaire des théatres de Paris, 7 vols. Paris 1756.
Philippson, M., Westeuropa im Zeitalter Philipps II. Elisabeths und Heinrich IV. Berlin 1883.

Prölss, Robert, Geschichte des neueren Dramas, 6 Bde. Leipzig 1880—1886.
Ralph, Jones, the Fall of the Earl of Essex as it is perform'd at the Theatre in Goodman's Field; alter'd from the Unhappy Favourite of Mr. Banks. London 1731.
Ranke, Leopold, Englische Geschichte, vornehmlich im 16. und 17. Jahrhundert. I. Band. Berlin 1859.
Reichard, H. A. O., Theaterjournal für Deutschland. Gotha 1777—1784 (22 Stücke).
Schenk, A. L., Robert Essex, Tragödie in 5 Akten. Im Selbstverlage des Verfassers. Druck von J. Ebner in Ulm 1879.
Schiedermair, R., Graf von Essex in der Literatur. Wissenschaftl. Beigabe zum Jahresberichte der K. Kreisoberrealschule Kaiserslautern.
Schmid, C. H., Chronologie des deutschen Theaters. Neu herausgegeben von P. Legband. Berlin 1902.
Schmid, C. H., Die Gunst der Fürsten. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Banks, Brooke, Jones, Ralph. 1773.
Schneider, Ad., Ältere Essexdramen — Laubes Essex. Beilage zum 46. Jahresbericht der K. K. Staatsoberrealschule im IV. Bezirks Wiens. Wien 1901.
Schütze, Joh. Friedr., Hamburger Theatergeschichte. Hamburg 1794.
Secret history of the most renowned Queen Elizabeth and the Earl of Essex. Cologne 1680.
Seipp, Christoph, Für seine Gebieterin sterben. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. Augsburg 1790.
Sequanus, Heinrich, (H. H. L. Spitta), Der Graf von Essex. Romantisches Trauerspiel aus dem Spanischen. Göttingen 1822.
Shakespearegesellschaft, Jahrbücher der deutschen. Berlin 1904 ff.
Spedding, James, the Letters & the Life of Francis Bacon, 2 vols London 1861.
Stowe, John, the annals or generall chronicle of England, London 1615.
Stüwen, L. Peter, Der Graf von Essex. Trauerspiel aus dem Französischen, enthalten in „Die deutsche Schaubühne zu Wien" (I. Teil). Wien 1761.
Theatergeschichtliche Forschungen, Schriften der Gesellschaft für, hsggb. von B. Litzmann. Hamburg, Leipzig (I. Heft) 1891.
Thuanus, Jak. Aug., Historische Beschreibung derer namhaftigsten geistlichen und weltlichen Geschichten. Frankfurt 1622.
Werther, Carl Ludwig, Liebe und Staatskunst. Historisches Trauerspiel in 5 Akten, Berlin 1855.
Ward, Ad. Will., a history of English dramatic literature. London 1899.

Einzelne Stellen wurden noch aus folgenden Werken herangezogen:
F. Lindner, Rapin de Thoyras, J. B. Rousseau, O. Rub, C. von Wurzbach etc.

Zeitschriften:

Almanach der deutschen Musen, Bibliothek der literarischen Unterhaltung, Berlinische Nachrichten, Münchner Allgemeine Zeitung, Wiener Presse.

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Walther Baerwolff, am 17. Dezember 1896 in Stuttgart als Sohn des Heinrich Baerwolff aus Dachau bei Erfurt und dessen Frau Helene, geb. Menze aus Oranienbaum in Anhalt. Ich besuchte die Friedrich-Eugens-Realschule in Stuttgart bis zum 4. Aug. 1914, wo ich als Kriegsfreiwilliger im 7. Württ. I.-R. Nr. 125 eintrat und an den Feldzügen in Flandern und Russisch-Polen teilnahm. Infolge schwerer Verwundung wurde ich am 1. Aug. 1915 als D. U. entlassen und wandte mich hierauf dem Studium der neueren Philologie zu, erst in Stuttgart, dann an der Landesuniversität Tübingen. Vom 7. Januar 1918 bis zum 27. Juli 1918 war ich im vaterländischen Hilfsdienst tätig, um sodann meine Studien in Marburg und Tübingen fortzusetzen. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich den Herren Prof. J. Haas und E. Adickes, und vor allem Herrn Prof. H. v. Fischer, welcher mich zu vorliegender Arbeit veranlasste, und ihr seine Aufmerksamkeit in liebenswürdigster Weise schenkte.